42626
08

ИСКУССТВО КИНО

2008

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

❑СИМВОЛИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ ЦИВИЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРА НЕ СПОСОБНА СТАТЬ ОДНОЗНАЧНЫМ И ОДНОСЛОЖНЫМ МЕХАНИЗМОМ, ЭТО ПРОТИВОРЕЧИТ ЕЕ ПРИРОДЕ *ГЛЕБ МОРЕВ* **❑НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И НАЦИОНАЛЬНАЯ СТРАСТЬ «12» — БЕЗУМНО РУССКОЕ КИНО, «И ЭТО МНОГОЕ ОБЪЯСНЯЕТ»** *ЛЕВ КАРАХАН* **❑«ИГРЫ ДЬЯВОЛА»: ПЕРФЕКЦИОНИЗМ И ПЕДАНТИЧНОСТЬ «СТАРОЙ ШКОЛЫ» ОТЛИЧИТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА ФИЛЬМА — ВНУТРЕННЯЯ ЭКСПРЕССИЯ, НЕ ВЫПЛЕСКИВАЮЩАЯСЯ ЗА ГРАНИЦЫ СДЕРЖАННОЙ ФОРМЫ** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑«МЕЧТА КАССАНДРЫ»: «АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ» ВУДИ АЛЛЕН СНЯЛ ТОТ ЖЕ ФИЛЬМ О НЕОБОРИМОЙ РАЗОБЩЕННОСТИ, КОТОРЫЙ СНИМАЕТ ВСЮ ЖИЗНЬ** *НИНА ЦЫРКУН* **❑«МАТЬ»: СВИДЕТЕЛЬСТВО О ДОСТОИНСТВЕ ЭТА КАРТИНА — ОБЪЯСНЕНИЕ ТОГО, КАК НА МОЩНОМ ИНСТИНКТЕ ЖИЗНИ ДЕРЖИТСЯ ВСЯ СТРАННАЯ КОНСТРУКЦИЯ РОССИЙСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ** *АЛЕНА СОЛНЦЕВА* **❑БАЛАБАНОВ: КОРИФЕЙ ГИПНОТИЧЕСКОГО РИТМА ПЕРЕД НАМИ РЕЖИССЕР, ИСПОЛЬЗУЮЩИЙ ЖАНРОВЫЕ МОДЕЛИ МАССКУЛЬТА ДЛЯ СУБЪЕКТИВНЫХ АВТОРСКИХ ПОСЛАНИЙ** *АРСЕНИЙ СУХОВЕРХОВ* **❑ЕГО ТЕМА — ЗАТАЕННОЕ СТЕПАНОВ ИХ ТЕХ АРТИСТОВ, КОТОРЫЕ МОЛЧАНИЕМ МОГУТ СКАЗАТЬ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ПРИ ПОМОЩИ ЦЕЛОГО МОНОЛОГА** *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА* **❑ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ КОГДА МНЕ НА УМ ПРИХОДИТ ИДЕЯ ФИЛЬМА, Я ТУТ ЖЕ ВЛЮБЛЯЮСЬ В НЕЕ** *ДЭВИД ЛИНЧ* **❑АБДУЛОВ ПРОВОЖАЛИ ЕГО МНОГИЕ ТЫСЯЧИ ЛЮДЕЙ, ПРАКТИЧЕСКИ ВСЯ МОСКВА** *СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ* **❑ПРЯМЫЕ И КОСВЕННЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ ПОСЛЕ СМЕРТИ ПИШЕТСЯ ДРУГАЯ, НАМ УЖЕ НЕВЕДОМАЯ КНИГА** *ГРИША БРУСКИН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №1/08

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ИОСИФ БАКШТЕЙН — ГЛЕБ МОРЕВ

Завершилась ли эпоха Просвещения?

РЕПЕРТУАР

21

ЛЕВ КАРАХАН

Анализ крови

«12», режиссер Никита Михалков

36

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Чертова середина

«Пока дьявол не узнает, что ты мертв», режиссер Сидни Люмет

40

НИНА ЦЫРКУН

Но нельзя рябине...

«Душка», режиссер Йос Стеллинг

43

ЛЮДМИЛА САРАСКИНА

Вдали от сигнальных огней

«Преступление и наказание», режиссер Дмитрий Светозаров

«Бесы», режиссеры Николай Столяров, Геннадий Сокологорский, Феликс Шультесс

50

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Барышня Месть

«Жестокость», режиссер Марина Любакова

53

НИНА ЦЫРКУН

На воде

«Мечта Кассандры», режиссер Вуди Аллен

56

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Синяя фея, или Американская мечта

«Гангстер», режиссер Ридли Скотт

59

АЛЕНА СОЛНЦЕВА

Хорошо артикулированное подсознание

«Мать», режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттин

ИМЕНА

65

АРСЕНИЙ СУХОВЕРХОВ

Пространство подростка

Киноязык Алексея Балабанова

75

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Без иллюзий

Портрет Юрия Степанова

Р А З Б О Р Ы

81
АНДРЕЙ ГОЛОВНЕВ
Разглядеть в чужаке себя самого
Антропологическое кино
Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин

О П Ы Т

89
ДЭВИД ЛИНЧ
Как поймать большую рыбу
О медитации, сознании и творчестве

105
ДЖУЛИАН ШНАБЕЛЬ
Человек изнутри
Беседу ведет и комментирует Скотт Маколей

110
СТИВ БУШЕМИ:
«Я просто реагирую на объективную реальность»
Беседу ведет Майкл Флеминг

П У Б Л И К А Ц И И

115
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
Александр Абдулов

125
ГРИША БРУСКИН — СОЛОМОН ВОЛКОВ
До-до-до и после-после-после
Визуальное и вербальное в современном искусстве

130
ГРИША БРУСКИН
Донжуанский список
Фрагмент книги «Прямые и косвенные дополнения»

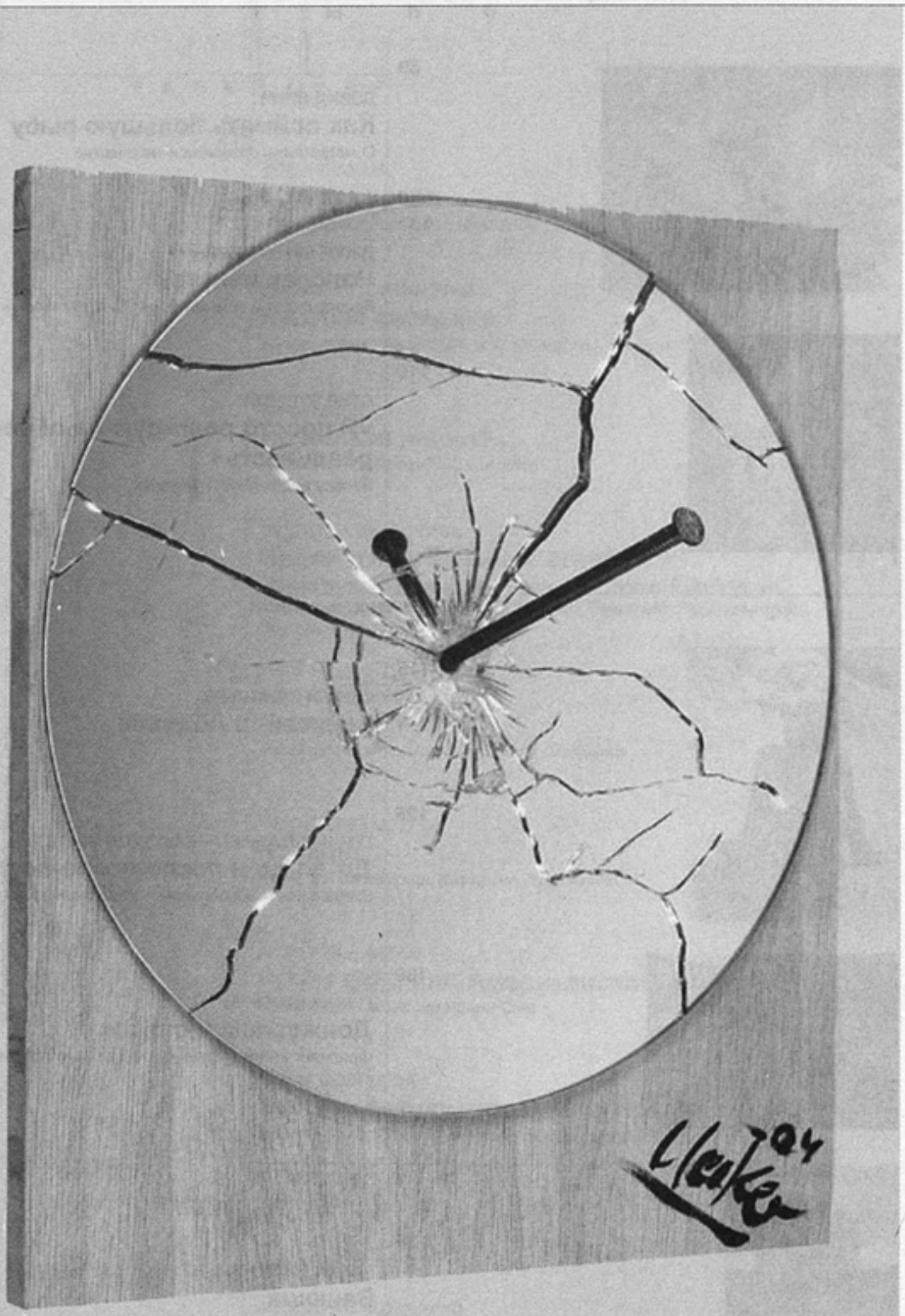
Ч Т Е Н И Е

139
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
Ванюша
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Гюнтер Юккер. «Зеркало, наклеенное на деревянное панно и разбитое гвоздем художника»

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ИОСИФ БАКШТЕЙН — ГЛЕБ МОРЕВ

Завершилась ли эпоха Просвещения?

Даниил Дондурей. В последнее время становится все более очевидным существенное снижение интереса к глобальным просветительским установкам, которые на протяжении нескольких столетий формировали мировую культуру, создали общецивилизационный культ знания, гуманизма, поклонения великим идеалам и именам, вдохновляющим миллионы. Кажется, что поколеблено многовековое служение главной цели — развитию личности, заботам о ее возвышении, просветлении, усложнении. Эта миссия чуть ли не исчезает, дискредитированная глобальными интересами рынка. Или это лишь его временные издержки, характеристики тех культурных процессов, которые под натиском модернизации так грубо идут в нашем обществе?

С чем это положение связано? С новой философией демократизации, с проникновением коммерческих отношений во все и вся, с превратным пониманием свободы? Первое, о чем говорят сегодня, характеризуя то или иное произведение, киноведы, театроведы, телевизионные критики, — количество проданных билетов и показатели рейтинга. Спрашиваешь: «Как тебе фильм?» В ответ слышишь: «Ты же понимаешь — четыре миллиона долларов за первый уикенд». Теперь в среде моих коллег, серьезных экспертов — принципиально иной культурный кодекс. И не по роду службы в продюсерских или дистрибьюторских компаниях. Более того — это ведь касается не только оценки произведений, но и всех других обстоятельств, связанных с функционированием современной культуры, и не обязательно массовой. Само ее понимание иное — не классическое. Отменена просветительская задача «просветителей»: объяснить слушателям, читателям, зрителям, что современное искусство вовсе не отвратительно! И не аморально. Даже в облике пресловутых целующихся милиционеров от «Синих носов», вопреки мнению нашего министра культуры.

На вернисажах видно, как уменьшается количество людей, интересующихся contemporary art, а те пятьсот человек, которые туда приходят, — половина всей аудитории за месяц. На премьерах фильмов очень мало профессионалов из других видов искусства. Тиражи журналов, по крайне мере аналитических, падают, все просветительские программы загнаны в особое гетто глянца. Может быть, я преувеличиваю, может, это какие-то трагические стереотипы, связанные, скажем, с моим возрастом, с тем, что двадцать лет назад и вода мне казалась прозрачнее, и сахар был слаще. Я, видимо, преувеличиваю?..

Иосиф Бакштейн. Преуменьшаешь. Все еще хуже и гораздо драматичнее. В связи с этим я могу предложить несколько объяснительных схем. То, о чем ты говоришь и что мы тут констатируем, — есть завершение гигантской

исторической эпохи, которая называется эпохой Просвещения, Новым временем. Она началась с появления великих идей и европейских буржуазных антиаристократических революций, произошедших сразу же после Высокого Возрождения. Тогда был осуществлен первый этап демократизации, который стал базовой идеологией необходимого рынку просвещения масс. Им надо было нести естественный свет разума. Оппозиция прежним устоям строилась на противопоставлении естественного сверхъестественному, на полемике между наукой и религией. А сейчас нам предлагают выбирать между естественным и искусственным. На мой взгляд, завершение этой эпохи совпало — мне както даже лестно об этом упомянуть — с распадом Советского Союза. Трансформация огромного исторического периода началась в 1968-м со знаменитой майской студенческой революции во Франции, затем — пражское восстание, а завершилась она падением Берлинской стены в 1989 году и концом СССР в 1991-м.

Д.Дондурей. Можно сказать, что колоссальные ценностные сдвиги касаются, по крайней мере, всей европейской цивилизации. Речь ведь идет не только о российской истории?

И.Бакштейн. Да, конечно, но тем не менее та сцена, на которой происходили все эти события, находилась в Берлине и в Москве.

Д.Дондурей. В том смысле, что мы оказались в эпицентре смены эпох?

И.Бакштейн. Да, потому что, действительно, одна из главных социально-политических вех XX века — создание Советского Союза и тот вызов, который в связи с этим Россия предъявила всему буржуазному миру, актуализировав социалистическую идею. Ответом на нее стала радикальная демократизация всех сфер жизни во всем мире, даже в Китае. Пресловутая скандинавская — блестяще воплощенная — модель социализма — тоже отчасти ответ на советский вызов...

Д.Дондурей. Но советская модель в некоторых своих составляющих была довольно гуманистичной, несла идеалы Просвещения, интеллектуализма...

И.Бакштейн. Теоретически, в искусстве — да, но реально в повседневной практике этого не содержала, советская система ненавидела человека, идеологически его возвышая...

Д.Дондурей. В декларациях социалистические идеалы как бы следовали образцам эпохи Просвещения, а на практике это была мимикрия, ужасающий фальшак.

И.Бакштейн. Ну, «фальшак» — сказано, наверное, жестко, грубо. Сейчас любой советский фильм смотрится чуть ли не как воплощение ценностей гуманизма. Само устройство жизни, ее вертикаль держались на следовании высоким идеям: существовала все-таки некая элитарная культура, были просветители и просвещаемые, воспитатели и воспитуемые, о чем, кстати, много Маркс писал, один из наиболее популярных авторов нашего времени, как, кстати, и Ленин... Одна из самых цитируемых — его работа «Империализм как высшая стадия капитализма». Все то, о чем ты говоришь, называется «радикальная демократизация».

Д.Дондурей. Но ведь она была связана с возникновением массового общества и массовой культуры в послевоенное время. Определялась целями управления сложными системами.

И.Бакштейн. Для полной и окончательной победы капитализма, к которой подошла рыночная экономика, а главное, для радикальной демократизации необходимо создание такого культурного продукта, которому свойственна — это непременное условие — простота восприятия. Хичкок называл это «наибольший общий делитель». Голливуд силен тем, ты знаешь это гораздо лучше меня, что его продукт понятен каждому на всей планете. Демократизация как глобализация — необходимость размазать культурные артефакты по тарелке ровным слоем.

Д.Дондурей. Глеб, а вы тоже считаете, что это естественное следствие соединения всех процессов, связанных с тотальной демократизацией, кризисом

аристократизма, появлением буржуазного рынка, многообразием коммерциализации и прочим?

Глеб Морев. Безусловно. Совершенно согласен, поскольку это, по сути, констатация факта. Несомненно, определяющим фактором на культурной сцене сейчас является наличие и доминирование массовой культуры, а в ее рамках имеет место только то, что может быть замеченным, что пользуется спросом. Отсюда и своеобразные критерии оценки художественных явлений: рейтинги, количество проданных копий, билетов, касса, гонорар писателя и т.д. Все эти денежные показатели немедленно конвертируются в символический капитал.

Д.Дондурей. Вот, важная мысль. Нужно осознавать, что часто это делается очень хитрым образом.

Г.Морев. Такая связка работает бесперебойно, поскольку деньги как эквивалент внимания есть универсальное мерило в этом мире — мире массовой культуры, публичного успеха.

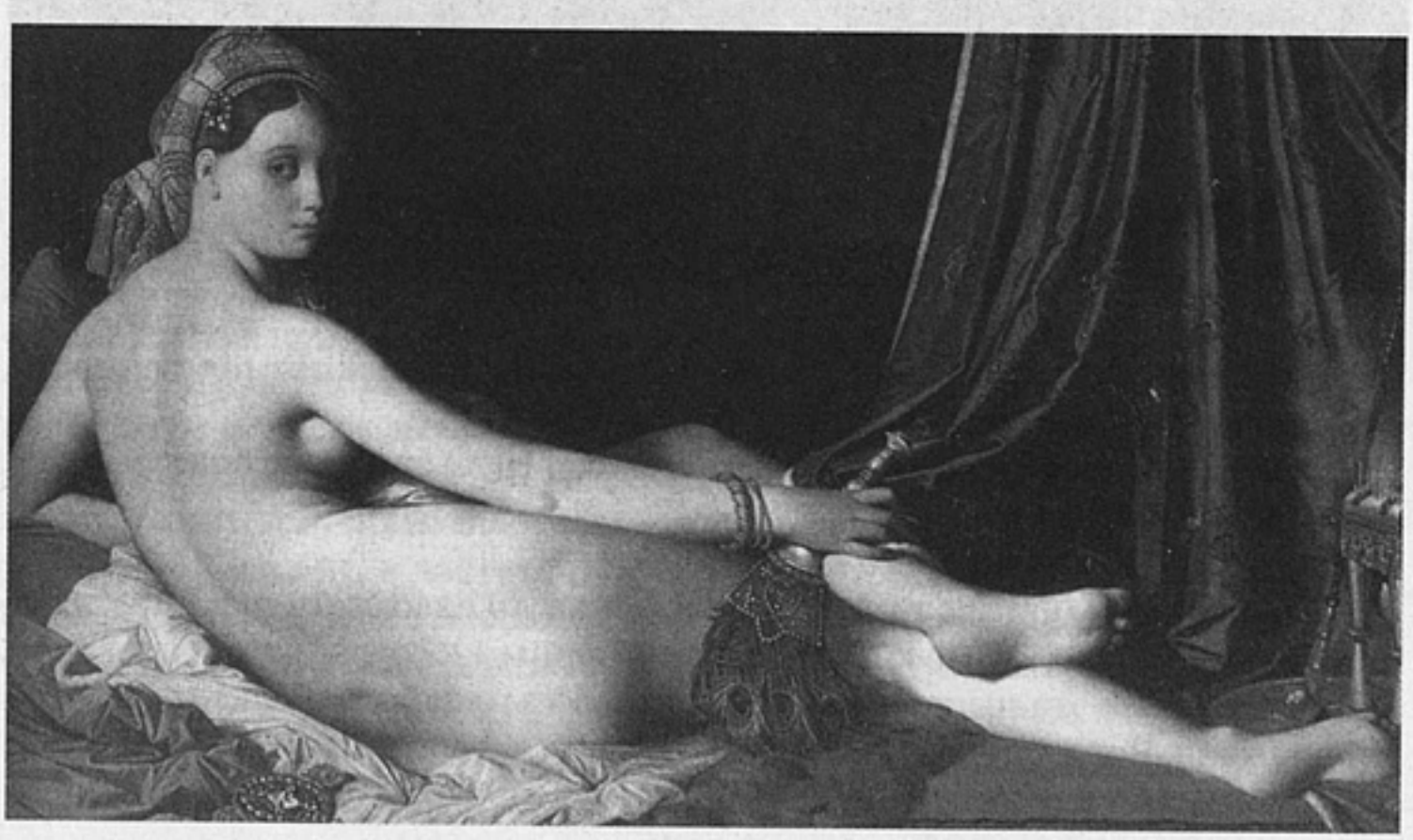
Д.Дондурей. А как же все вековые традиции элит, связанные с наследием отобранных историей произведений, селекцией качественной культуры, появлением выдающихся имен, созданием самостоятельных художественных миров и т.п. — все это есть следствие традиций, связанных с внеденежными, чисто содержательными измерениями? С этим-то что происходит?

Г.Морев. Это те самые просвещенческие традиции, которые сегодня как раз и маргинализованы.

Д.Дондурей. Именно они уходят?

Г.Морев. Они, конечно же, продолжают существовать, но перемещаются на обочину культурного процесса, им уделяется меньше внимания, они в буквальном смысле находятся сбоку от основной столбовой дороги на Голливуд, от опьянения большим тиражом, искушения огромными деньгами.

Д.Дондурей. Но и элита защищается. Ради сохранения идеалов и традиций высокой культуры нужны фестивальные движения, уникальные издательства, международная система премий и многие другие механизмы противостояния желанной демократизации и хорошо продающейся профанности. Поскольку элита прекрасно понимает, что если все пустить на самотек коммерциализации — все символические ресурсы цивилизации в конце концов иссякнут. Отсюда разного рода средства защиты по отношению к неотвратимому действию рынка массовой культуры, совращению авторов и продюсеров гигантскими гонорарами, соблазнам имиджевых капиталов СМИ. С точки зрения современной культурологии, эстетики, философии культуры, мне кажется невероятно важным понять, что мы находимся на перекрестке глобальных междисциплинарных трансформаций. А вот как защититься от



Жан-Огюст Доминик Энгр. «Большая одалиска». 1814

Валентин Серов. Портрет княгини О.К.Орловой. 1911

дискредитации высокого и сложного знания, от обесценивания ценности самых навыков считывать противоречивый контекст?

И.Бакштейн. Я знаю, как защититься от рынка! Надо стать еще более рыночным, чем сам рынок.

Д.Дондурей. Но это какой-то цинизм.

И.Бакштейн. Нет, нет. Если это цинизм рынка, то надо стать еще циничнее, чем рынок. Только так можно остаться элитарным и сохраниться...

Д.Дондурей. Что это значит? Продавать продукт за еще более бешеные деньги?

И.Бакштейн. Вот я учился у компании Mercury, которая специализировалась исключительно в области топовых брендов. Поэтому когда мы проводили

философскую конференцию в рамках Второй Московской биеннале, я пригласил философов только из так называемой «первой десятки». Или — другой пример. Недавно прошла одна из наиболее знаковых выставок последнего времени, которая была организована в Москве Галереей Ларри Гагосяна, галереей номер один в мире. Где она проходила? Правильно, на Рублевке, в Барвихе.

Д.Дондурей. В этом есть что-то подозрительное.

И.Бакштейн. Это был демонстративный жест, адресованный всей художественной тусовке: вещи привезли как бы не для вас, не для московской общественности, а специально для «людей Рублевки».

Г.Морев. И правда, сильное зрелище: топовый философ Агамбен во время Второй Московской биеннале бродит по ЦУМу где все это проходило, среди топовых марок женского белья и мужских сорочек, окруженный какими-то совершенно непонятными ему людьми из московской светской тусовки, пребывая в философском одиночестве и крайнем недоумении.

И.Бакштейн. Да, ходил, но при этом его лекция транслировалась в синхронном переводе по всему ЦУМу, вместо информации о женском нижнем белье. Я считаю, что теперь есть определенность. Стало понятно, что можно сохранить себя в качестве элитарного сообщества только в том случае, если используешь какие-то очень изощренные суперсовременные экономические механизмы. Оставаться при этом не рынком, но только в рамках рынка.

Д.Дондурей. Но есть ведь еще колоссальный ресурс нефункциональности, непродажности, интеллектуального и нравственного подвижничества, когда авторы пишут замечательные книжки, снимают некоммерческие фильмы, занимаются чистым творчеством... И это при том, что многие считают, что цивилизация уничтожает культуру и на наших глазах идет этот глобальный процесс. Какое там Просвещение!

Г.Морев. Я бы хотел, продолжая реплику Иосифа, сказать, что те шаги по встраиванию современной культуры и, в частности, актуального искусства, которым занимается Иосиф, в продвинутый, жизнеспособный контекст очень эффектны и в каком-то смысле правильны: это продуманные маркетинговые ходы. Когда современное искусство вписывается в пространство успешных, экономически эффективных брендов, не имеющих никакого отношения к высокой культуре, находящихся целиком в поле потребления, то гламурная аура успешности неизбежно распространяется и на него. Искусство оказывается в «правильном месте». Оно становится модным, притягательным, а значит, в глазах широкой публики и настоящим.

Д.Дондурей. На Рублевке?

Г.Морев. Да, образно и буквально выражаясь, оказывается на Рублевке. Хотя, конечно, соглашусь с вами, Даниил, что все это попахивает большим цинизмом.

Д.Дондурей. За цинизм здесь отвечает Бакштейн.

Г.Морев. Думаю, что Иосиф не станет этого отрицать. Любой маркетинговый ход циничен. Как можно противостоять диктату рынка, спрашиваете вы? Только через структуры гражданского общества. Они позволяют, например, в развитых странах существовать массе нонпрофитных проектов, не расчитанных на прибыль, от которых никто не ждет, что они будут в лидерах продаж, станут бестселлерами. Тут главное, что в многомерной культуре зарезервированы места для такого рода произведений, есть четкое понимание того, что культура не меряется исключительно законами рынка. В Москве, к примеру, сейчас проходит поэтическая биеннале, которую организует Евгений Бунимович. В этом году приехало много американских поэтов и организаторов литературной жизни, в частности, редактор журнала Poetry — старейшего и весьма авторитетного американского издания, которому уже около ста лет. С Poetry связана замечательная история. Журнал долгое время существовал как достаточно респектабельный, но, конечно, малотиражный, элитарный. И вот несколько лет назад одна дама, владевшая в США фармацевтическим

бизнесом и писавшая на досуге стихи, завещала ему — внимание — двести миллионов долларов!

Д.Дондурей. Ну, она сумасшедшая.

Г.Морев. И действительно, после ее смерти Poetry получил двести миллионов долларов. Такой вот, так сказать, грант.

Д.Дондурей. Издатели раздали поэтам все эти двести миллионов?

Г.Морев. Нет. Для русских эта сумма выглядит, конечно, своего рода «данайским даром», потому что она способна раздавить получателя. Но в Америке четко налажена система функционирования культурных институций, так что «наследники» не разбазарили эти деньги, а положили их в специальный фонд, и теперь журнал живет на проценты, устраивает массу полезных мероприятий — эти деньги работают, они не «распилены». На проценты с такого капитала можно существовать, как говорится, всю оставшуюся вечность. Этот пугающе огромный дар оказался для культуры действительно полезен, потому что инфраструктура культуры его правильно переработала.

Д.Дондурей. Но мы не можем обсуждать нашу тему в надежде, что кто-нибудь потратит на стóящее дело деньги, сопоставимые с теми, которые, скажем, потратил Алишер Усманов на оформление Константиновского дворца в Стрельне, выкупив за почти сто миллионов долларов коллекцию Ростроповича и Вишневской.

И.Бакштейн. На выставке, устроенной на Рублевке, был один очень хороший клиент, господин В.Пинчук, украинский бизнесмен, который вложил сумасшедшие деньги, создав музей современного искусства. По политическим ли причинам, по каким-либо другим, но у нас нет русского Пинчука, который создал бы такой частный музей. Ну а что касается Америки... Что и говорить, общество, государство там оказались более подготовленными к сдвигам, которые произошли в культуре в 90-е годы. В США отлажена эффективная система взаимоотношений между рыночной экономикой и некоммерческой сферой, и она прекрасно работает.

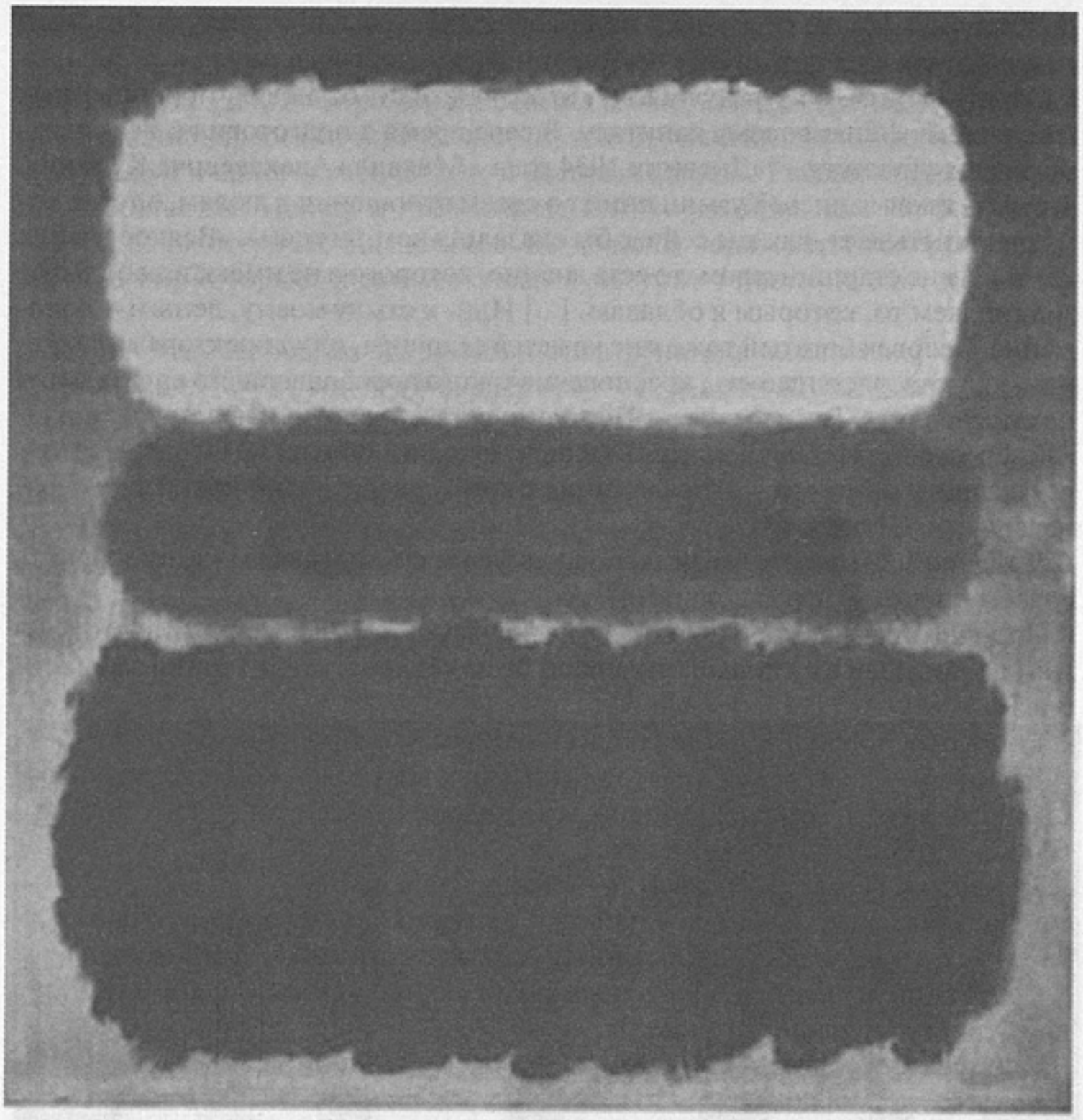
Д.Дондурей. А как у нас с этим?

И.Бакштейн. У нас взаимопогашающие механизмы, позволяющие поддерживать необходимый баланс, — в зачаточном состоянии. Поэтому и рынок существует в наиболее грубых, циничных, прямолинейных формах. Функционирование элитарной или бывшей элитарной культуры происходит мучительно, и для меня главный сюжет и тема — это выживание интеллектуала в грубой рыночной среде, а следовательно, и выживание так называемой высокой культуры.

Д.Дондурей. Но ведь все участники социальной коммуникации — художники, публика, разного рода институции, начальство, политики — не могут не понимать, что миссия нонпрофитности, аристократизма, сохранения романтизма просветительских представлений и идеалов непременно должна быть зарезервирована в любом социуме. Должна быть признана, обозначена, ей должны быть гарантированы некие квоты, бонусы, ей должны служить фонды... Задачи — или задания — формулируются очень просто: «Хочешь зарабатывать на блокбастерах — отдай два рубля на будущие шедевры. Хочешь зарабатывать на «Танцах со звездами» — сделай программу, развивающую детей». У нас же этого нет — государство и общество подобных условий не выдвигают. Кураторы в Кремле обязаны думать о поддержке просветительской — во всех смыслах этого слова, не только образовательном — функции культуры, если они пекутся о долгосрочном патриотизме.

И.Бакштейн. Возможно, у нас готовятся какие-то законы, призванные регулировать систему жизнеобеспечения высокой культуры, но пока все это существует на уровне неких здравых пожеланий. Но не действий!

А вообще-то, ситуация гораздо серьезнее. Сначала, если верить Ницше, «умер Бог». Именно этот процесс метафизических умираний на самом деле завершился смертью прежних представлений о культуре, страшно сказать. По крайней мере, завершается. Та культура, в которой мы с вами выросли и жи-



Марк Ротко.
Без названия

ли, в которой росли наши отцы и деды, в привычном смысле больше не существует, она умерла. В ней исчезла элитарная составляющая. Исчезли или доживают свой век великие художники, возникла оппозиция «естественный — искусственный», в отличие от прежнего разведения «естественный — сверхъестественный», которое было свойственно Просвещению. В середине 90-х кончилась «эпоха великих имен». Я, помню, тогда встретил в Нью-Йорке Иосифа Бродского, полчаса с ним проговорил и физически почувствовал, что общаюсь с великим человеком, с гением. С тех пор такого чувства у меня ни разу не возникало. Сейчас вместо великих художников появились звезды. А что такое «звезда»? Это существо с заранее заданными отформатированными свойствами, в отличие от естественно присущих человеку качеств.

Д.Дондурей. И обязательно в медийной обработке. Ведь это медиа сейчас назначают в аристократы, в великие, во всеми любимые, в модные, в дорогие. Я как-то выступал перед боссами телевидения, говорю им: «Вы — небожители, практически обладаете правами английской королевы, поскольку формируете современную аристократию, возводите деятелей культуры, политики, спорта в сословие элиты».

И.Бакштейн. Сейчас вместо великого художника — то, что я называю «богатый Буратино».

Д.Дондурей. Это что значит?

И.Бакштейн. Ну, такие вот господа — из списков «Форбса». Состоятельные. У них действительно есть аура величия.

Д.Дондурей. Деятели культуры?

И.Бакштейн. Нет-нет. Какой культуры? Бизнесмены из списка «Форбса». Когда говоришь с ними, то чувствуешь запах денег и власти.

Д.Дондурей. Но мы обсуждаем не денежные ресурсы, причины, по которым современная культура отказывается от идеалов просвещения.

Г.Морев. Кстати, об ауре величия, которая исходит от людей, приобщенных к большому финансовому капиталу. В свое время я подготовил к печати замечательную книгу — «Дневник 1934 года « Михаила Алексеевича Кузмина. Там есть такая запись (Кузмин пишет о своем отношении к людям, о тех, к кому он испытывает, как мы сейчас бы сказали, «комплексы»): «Всякое знание кажется мне старшинством, то есть знание, которого я не имею, или большее знание, чем то, которым я обладаю. [...] Или, к стыду моему, деньги и положение. Человек богатый тоже мне кажется старшим, или директор банка. Гений, красота, элегантность, красноречие такого порабощающего впечатления не производят». Так что еще в 1934 году чувства, аналогичные тем, что испытывает сегодня Иосиф Бакштейн (и не только он), общаясь с бизнес-элитой, возникали у великого — и это величие к концу своей жизни прекрасно осознававшего — поэта...

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что культура всегда пасовала — если говорить совсем просто — перед деньгами?

Г.Морев. Конечно, это и не в 1934 году началось, а было всегда. Просто Кузмин с присущей ему психологической беспощадностью это точно зафиксировал.

Д.Дондурей. Все-таки массовое общество в России сформировалось в 60-е годы.

И.Бакштейн. Я хочу сказать нечто важное по поводу советского общества и социалистической культуры. У меня нет никакой ностальгии на этот счет, поверьте, я прожил тяжелую жизнь...

Д.Дондурей. После этого следует «но»...

И.Бакштейн. ...Но. Есть такое понятие — «герой нашего времени». Кто это? Героем советского времени был интеллектуал — писатель, композитор, профессор. Они были высоко оплачиваемыми людьми, академики при Сталине получали сумасшедшие зарплаты.

Д.Дондурей. Публично они были даже более признанной элитой, чем, скажем, секретари обкомов.

И.Бакштейн. И вот главный вопрос — кто является героем нашего с вами времени?

Д.Дондурей. Понятно, что тогда не было частной собственности, большого капитала. Поэтому выстраивались другие иерархии ценностей. Они-то и были, хотя бы символически, наследниками идеалов Просвещения.

Г.Морев. Грубо говоря, такая фигура, как пресловутый директор банка, в советском обществе, несомненно, была, но она не была общественно заметной и значимой.

Д.Дондурей. Не была публичной и не вызывала уважения у сотен тысяч девушек. Директор банка? Да ни за что! Когда рядом ходит Высоцкий, когда есть Мамардашвили, да просто геолог-бард или молодой физик-теоретик, доктор наук! Парторг гигантского завода или директор комиссионки не были героями.

И.Бакштейн. К этой ситуации, как я уже сказал, оказалось более подготовленным общество западное. Например, во Франции естественно было увидеть культ Сартра или, позднее, Бодрийяра, в Японии — Мураками. У нас нечто подобное сегодня нельзя себе представить.

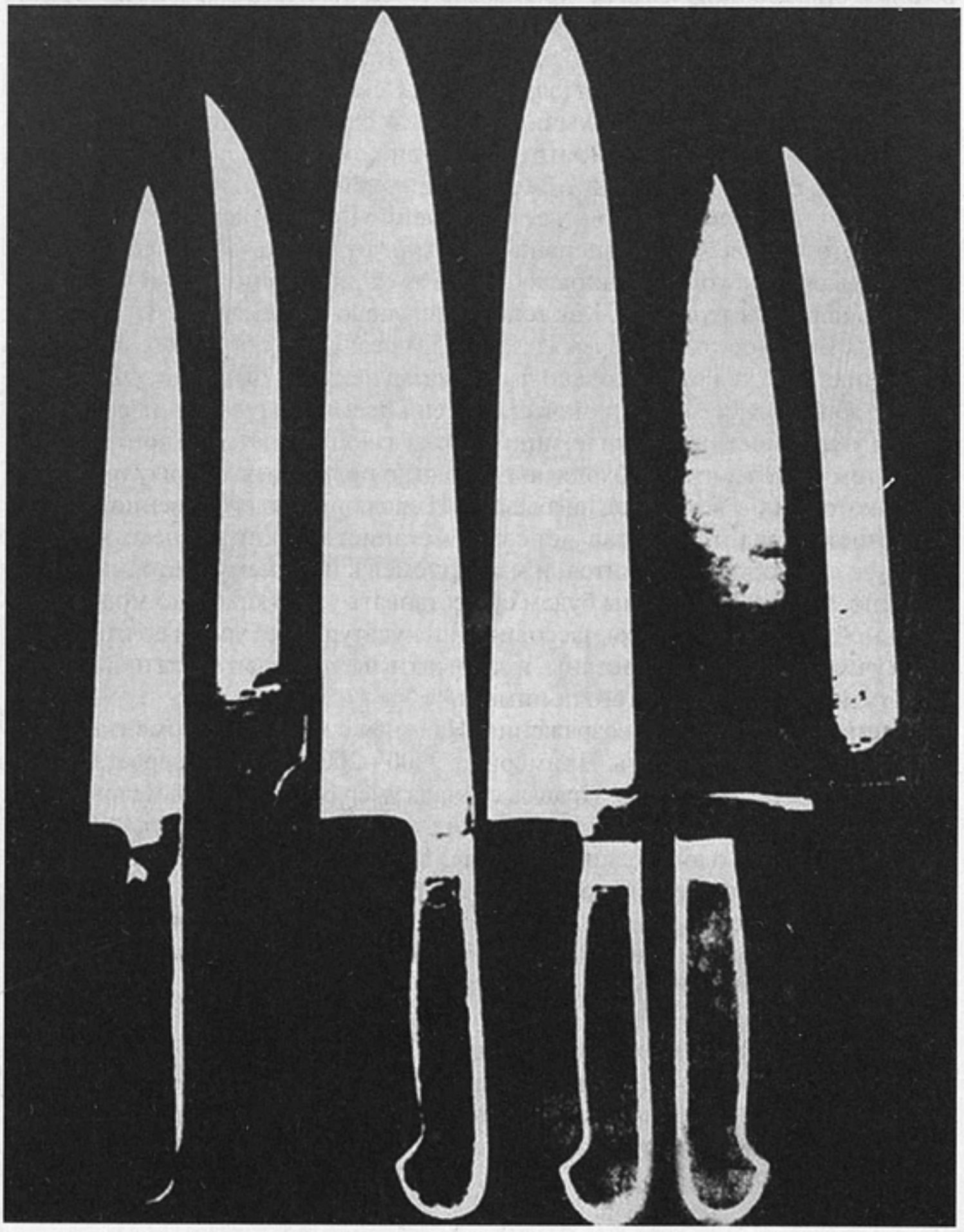
Д.Дондурей. Поэтому, наверное, у нас возможны такие унизительно маленькие гонорары, поэтому никогда по телевидению вы не увидите выдающегося ученого, чтобы именно он — очень умный человек — был лидером в формировании общественного мнения, комментировал политические события, социальные явления, психологическую атмосферу. Академик Лихачев был последним. После него нам остается лишь ловить слова телеведущих, самозванцев, которые выполняют функцию чуть ли не лидеров или хотя бы ораторов нации. Профессор три года пишет книгу, которая дает новый взгляд на сложное художественное явление, но получит он за нее столько же, сколько режис-

сер или продюсер любого сериала или фильма получит за неделю. Разница в оплате — в 150—200 раз. Для того чтобы не происходила опасная культурная стагнация, должно быть разведение на массовые, всем доступные коды, обеспечивающие заработки телекомпаний, всю эту рейтинговую «понижающую селекцию», и аристократические, в которых сегодня Россия так нуждается. А как иначе вы, Иосиф и Глеб, будете идентифицировать себя в качестве элиты? Без эзотерических навыков. Вы должны пользоваться сверхсложными кодами, которые «люди массовой культуры» просто не способны считывать?

Г.Морев. Мы, скорее, должны выступать в функции экспертов.

Д.Дондурей. Через процедуру экспертизы? Но как строятся эти всегда новые коды? Как возникают неизвестные ранее языки, новые смыслы?

И.Бакштейн. Мне повезло: я занимаюсь изобразительным искусством, которое изначально содержит в себе потенциал элитарного искусства, основанного на современном художественном мышлении. Оно здесь гораздо сильнее представлено, чем в театре, кино, музыке, литературе, потому что мы имеем дело с уникальным нетиражируемым продуктом. А понять, почему одни пятна стоят миллионы — у Марка Ротко всего три цветных пятна, — очень непросто!



Энди Уорхол. «Ножи». 1981

Д.Дондурей. Действуют игры и богатство загнивающего Запада?

И.Бакштейн. А вроде бы такие же цветные пятна, очень похожие, — не стоят ничего. Я помню, как все эти вопросы возникали у меня во время открытия выставки вещей Ларри Гагосяна. Один серьезный коллекционер, богатый человек, спрашивает у меня, глядя на работу Марка Ротко, оцененную в пять миллионов: «Я просто не понимаю, как эти пятна могут стоить такие деньги?» Я сделал серьезное лицо и с важным видом долго объяснял ему, почему у Марка Ротко «правильные» и очень дорогие пятна.

Для оценки современного искусства необходимо знать массу вещей: историю вопроса, символические интерпретации, биографию, манеру, статус, место художника. Знать контекст, способы определения художественной ценности произведения. Хотя и тут есть угрожающая тенденция. Раньше, в 90-е годы, доминировал, так сказать, профессиональный вкус, господствовали мнения моих коллег. Сейчас из-за появления все большего числа желающих приобретать искусство — количество которого коррелирует с количеством недвижимости, плюс амбиции, мода и т.п. -увеличивается и количество коллекционеров. Надо каким-то образом все это непонятное им искусство объяснять, насыщать рынок, продавать и перепродавать. Магия и власть денег состоят в том, что, к сожалению, професионалы вынуждены принимать во внимание так называемый «коллекционерский вкус», часто очень сомнительный.

Д.Дондурей. Но есть люди, которые считают, что и человек, представляющийся экспертом, может оказаться шарлатаном. Особенно в обществе, в котором отсутствуют уважение и привычки общаться с людьми интеллектуального труда. Как разобраться в том, что, безусловно, отправится в небытие, а что останется в Большом времени? Ведь время — действительно главный ценитель, оценщик, селекционер — все непременно и точно определит. И нечего нам по этому поводу здесь нервничать. Хиреют идеалы Просвещения или нет. Все важное в конце концов восстановится или возникнет вновь, нужно только набраться терпения. Как говорится, «надо пересидеть».

Г.Морев. Конечно, только время определяет реальный статус того или иного художника, тот же Ротко сколько-то лет назад не стоил нынешних пяти миллионов долларов. Все это динамические вещи. Время многое определяет в культуре, и «пересидеть» — тоже позиция, хотя, надо признать, не конструктивная, в том смысле, что необходимо постоянно подвергать анализу то состояние, в котором мы все сейчас пребываем. И эволюция художественной сцены, в частности, вряд ли представляет собой механистический процесс, который когда-то сам собой завершится, и мы вернемся к прежнему состоянию. Это, конечно, невозможно — мы будем существовать уже в какой-то модифицированной атмосфере. Эпоха массовизации культуры и ее уроки должны быть нами учтены, проанализированы, и закрывать на этот опыт глаза никак нельзя. Нужно просто учиться его понимать.

И.Бакштейн. У меня есть возражения. Начиная с какого-то момента, время перестало что-либо решать. Примерно с 2000—2001 года оно перестало что-либо значить. Время умерло. Правда, сначала умер Бог, а потом и Человек. Как фундаментальная философская категория, оно, Время (как и Пространство), утратило свое онтологическое значение. Изменилась сама метрика нашего существования в эпоху Интернета, где вообще нет времени.

Раньше контексты менялись медленно, а сейчас — очень быстро. Поэтому сегодня нет смысла обсуждать, почему у Ротко — «правильные» пятна, уже никто не будет эти оценки пересматривать. Решили: «Ротко — гений», купили за пять миллионов и разбежались.

Д.Дондурей. А мы-то ждали, что ценность «Черного квадрата» наконец граждане поймут после 25-й специальной выставки в Русском музее...

И.Бакштейн. Нет, понятие «непризнанный гений» стало нерелевантным. Если ты гений, то сегодня этот факт должен быть очевиден всем и каждому. Здесь и теперь.

Д.Дондурей. Но это уничтожает всю мифологию последних столетий. Вселяет иллюзии в одних и совершенно ужасает других. Неужели навсегда исчезнет уверенность в том, что «когда-нибудь, после моей смерти, люди разберутся и поймут, что я был большим художником и жена была мудрой женщиной, поскольку не выбрасывала, а аккуратно сохраняла непризнанные при жизни шедевры?»

Энди Уорхол.
«Суп Кэмпбелл».
1968

Энди Уорхол.
«Знаки доллара».
1982

Г.Морев. Одна ремарка к тому, что сказал Иосиф. Все это произносится здесь и сейчас, посмотрим, что будет через десять лет.

Д.Дондурей. Понятно. Зайдем с другой стороны. Есть же очень много видов притворства, изысканнейших подделок в современной культуре. Способов выглядеть очень тонким, умным, авангардным.

И.Бакштейн. Можно, я объясню, почему современное китайское искусство гораздо популярнее и успешнее, чем нынешнее российское?

Д.Дондурей. В Китае полтора миллиарда человек, там ты сразу становишься популярным.

И.Бакштейн. В китайской культуре — долго объяснять, почему, — нет онтологической разницы между оригиналом и копией. Они успешно копируют западное искусство, его модели, принципы и делают это лучше, чем сами европейские художники. Это имеет бешеный успех. Конечно, все это немного то, что мы называем «этноклише», но абсолютно современно по визуальному языку.

Д.Дондурей. Они копируют чужие образцы? Делая это именно как китайцы или как космополитическая международная тусовка?

И.Бакштейн. Как международная тусовка... Нет, они гениальные торговцы, они создают продукт с заранее заданными свойствами. Умеют делать все что угодно, то, что на Западе будет воспринято, куплено и съедено. Они любой хо-

рошо продающийся товар сделают просто в секунду. Русский художник на это не способен. Он, к сожалению, до сих пор озабочен поиском собственной оригинальности. «Мы неповторимы». «Мы патриоты». Россия, даже будучи частью европейского культурного ландшафта, всегда была сама по себе. В этом источник нашей гордости, разумеется, но, одновременно, и источник многих проблем.

Д.Дондурей. Нет ничего дурного и в притворстве, в том, что произведения хорошо продаются, прекрасно упаковываются, что на них работает замечательный пиар и т.д. За этой деятельностью стоит, быть может, всего лишь специальная предрыночная подготовка.

Г.Морев. Я не специалист по арт-рынку, но очевидно, что если брать современных художников, то, к примеру, Илья Кабаков дорого стоит не потому, что проведена мощная предаукционная подготовка.

И.Бакштейн. Таких, как Кабаков, очень мало, всего пять-шесть человек.

Г.Морев. Верю на слово. Однако есть множество дорогостоящих художников. Шилов или Глазунов тоже стоят немалых денег. Хотя, мне кажется, инвестиции в их искусство вряд ли будут со временем оправданны.

Д.Дондурей. Эту тему в более общем плане я хотел бы обсудить. Вот когда читаешь гламурные газеты и журналы, видишь, что они наполнены тонкими замечаниями, знаниями, эзотерическими смыслами. Там великолепная стилистика, масса имен, взятых из Интернета, все довольно интересно, вроде бы здорово. А все равно — как-то этот продукт «не пахнет», не чувствуешь «натуральных» материалов и актуальных задач.

И.Бакштейн. Ты не чувствуешь просто потому, что ты не настоящий, не современный интеллектуал.

Г.Морев. Если это элементы рынка, а все те обстоятельства, которые вы назвали, — его элементы, следовательно, нацелены они только на то, чтобы продукт хорошо продавался. Ваше ощущение фальши, конечно, правильно, потому что все, что работает в глянце, — это сугубо прагматические вещи.

Д.Дондурей. Среди идеалов Возрождения, тем более Нового времени, безусловно, существуют до сих пор ценности, связанные с развитием личности. В центре стоит человек, который призван самосовершенствоваться, становиться гармоничным, прекрасным, многообразным. Задача культуры — этому всячески способствовать, заниматься этой работой.

И.Бакштейн. А занимается культура как раз обратным. Как я уже сказал, Культура сегодня создает продукты с заранее заданными генномодифицированными свойствами. Другое дело, что можно как-то сопротивляться и пытаться переиграть эту систему. Например, есть Дима Билан, а есть Земфира — такое как бы элитарное существо на коммерческом фоне. Она все-таки сумела воспользоваться теми же самыми механизмами, что и вся массовая культура, зная их и умея ими оперировать как умная, способная певица и отличный менеджер. Единственный способ выжить в современных условиях — стать сильным. Вот это как раз и неприятно.

Д.Дондурей. Но если отступить от разбора рыночных отношений, посмотреть на современную культуру с точки зрения содержательных процессов, она протягивает человеку руку помощи или, в основном, культивирует его страхи?

И.Бакштейн. У меня есть формула, говорящая о том, что делает отечественное телевидение в отношении своей массовой аудитории. У него есть две главные функции: запугивание и оболванивание. Это всего лишь технические термины. Болван — не в оценочном смысле, а от слова «болванка» — та первооснова, из которой затем делается какой-то предмет.

Д.Дондурей. Этакий предпродукт? Но в разных видах современного искусства существует настоящее — хорошие театры, замечательные фильмы, литературные произведения — все то, что становится достойным предметом наблюдения журнала «Критическая масса», главный редактор которого — участник нашего разговора. Все-таки есть острова в океане?

И.Бакштейн. Конечно, есть, я сам подвожу туда хорошую почву, намывая такие острова. Но хочу еще раз подчеркнуть: все это стало предельно технологично, операционально. Раньше это были редкие острова в океане, а теперь — какие-то гигантские искусственно созданные острова, которые превращаются в целые архипелаги.

Д.Дондурей. Насыпная земля? Хорошо, ну и что же получается: мы совсем теряем разум, искренность, чувства? Что же у нас тогда остается?

И.Бакштейн. Разум мы потеряли давно. Начиная с Платона, философия обсуждает лишь одну проблему — проблему выживания человека как мыслящего существа.

Д.Дондурей. И здесь пессимистические мысли?

И.Бакштейн. Есть какие-то рыночные и не рыночные способы существования, есть особая роль государства или гражданского общества, здесь есть масса рекомендаций, но проблема состоит в одном — в поиске условий для выживания мыслящего существа.

Д.Дондурей. А скажите, Глеб, вы тоже считаете, что есть какая-то агрессия рынка, цивилизации, современных вызовов, как любят выражаться политтехнологи?

Г.Морев. Я думаю, что доминирующая позиция современной массовой культуры по отношению к человеку имеет место и эту позицию можно расшифровать одним словом: развлекать. Искусство как род развлечения встроено в глобальную индустрию развлечений. Только производители продукта, изготовленного внутри этой индустрии и по ее законам, могут рассчитывать на то, что его купят, за него заплатят деньги. Рискованно рассчитывать на то, что человек потратит деньги на неоднозначный и эмоционально мучающий его фильм, на книгу, для прочтения которой нужны душевные силы, потому что там сложный новаторский язык, требующее изрядной подготовки содержание. Рассчитывать, что масса людей побежит и будет голосовать рублем за такие произведения, не приходится.

Д.Дондурей. Ну хорошо, ситуация, о которой вы говорите, была всегда. Но у нас-то у всех ощущение, что она сильно ухудшилась.

Г.Морев. Просвещенческая установка по отношению к человеку, желание его развивать, искать в нем какие-то глубины, светлые и темные стороны — эта сложная исследовательская установка сменилась куда более простой: более или менее образованного человека мы будем развлекать.

Д.Дондурей. Подождите. Но в этом случае цивилизация не сможет в дальнейшем развиваться. Мы не справимся с осмыслением современных общественных систем, не сумеем отстроить институты гражданского общества и в конечном счете проиграем в глобальной конкуренции. Управление сверхсложными и суперустойчивыми системами требует интеллектуализма и как личного аристократизма, и как способа работы креативной фабрики, и как умения отслеживать содержательные коды. Современная цивилизация в этом нуждается, иначе мы все станем винтиками.

Г.Морев. Интеллектуализм и аристократическая компонента культуры никуда не исчезнут. Они как бы самовоспроизводятся. Культура не становится менее сложным механизмом. Но мы говорим сейчас про культуру, предназначенную для масс, про ее общественное восприятие — здесь аристократическая компонента уходит, она маргинализуется. Каналы коммуникаций, которые открыты для широкого зрителя, эту аристократическую компоненту культуры, конечно, игнорируют. Именно эту ситуацию мы ощущаем как кризисную и оттого-то эту проблему здесь обсуждаем.

Д.Дондурей. Мне кажется опасным, что общество не воспринимает эти процессы как невероятный вызов, который в конечном счете отразится на всем и в первую очередь на экономике. На социальной и международной жизни, на состоянии политики, морали, на эффективности самых разных институтов.

Г.Морев. Да уже отразились. В ваших же статьях показано, как телевизион-

ная политика последних пятнадцати лет сформировала то общество, которое мы сейчас имеем.

Д.Дондурей. Но мы с вами, видимо, призваны противостоять процессам тотального вымывания культурных пород...

Г.Морев. Я не думаю, что мы можем это делать более эффективно, чем интеллектуалы во все времена.

Д.Дондурей. Чтобы самосохраниться, мы должны поддерживать все типы и формы авторской культуры.

Г.Морев. А мы самосохранимся, мы никуда не исчезнем. И авторская культура никуда не исчезнет. Как никуда не исчезла, например, поэзия, несмотря на все многолетние разговоры о ее социальной маргинализации.

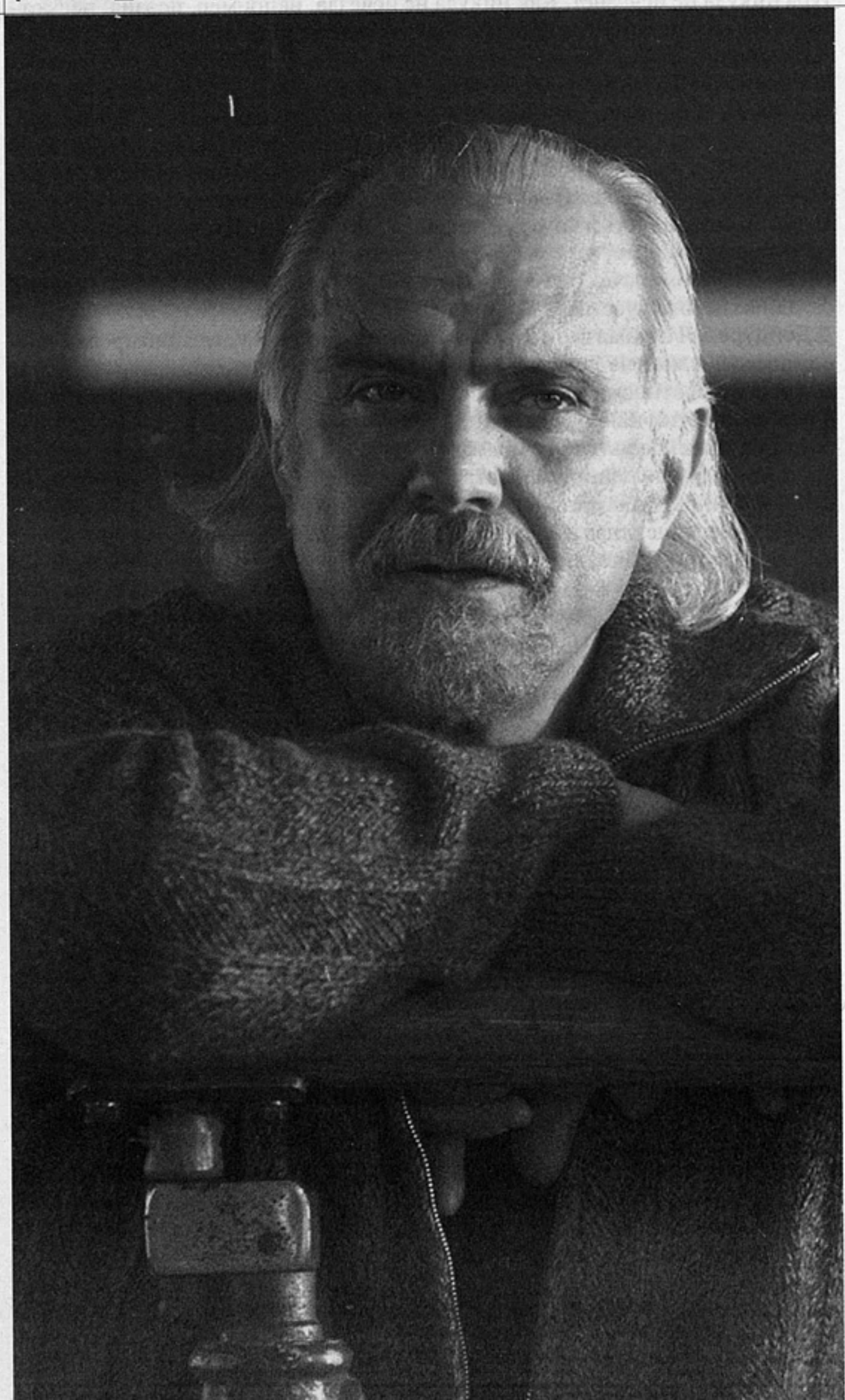
Д.Дондурей. Но массовая культура ее подкупит — и всё.

Г.Морев. Не всех подкупят, девяносто художников — подкупят, а десять останутся. Есть люди, которые перед соблазнами такого рода способны выстоять. И всегда такие есть, были и будут. Потому что культура не способна стать однозначным и односложным механизмом, это противоречит ее природе. Наша задача — привлекать внимание к той другой, нонпрофитной ее составляющей, которая есть и которая, на самом деле, интереснее, во много раз глубже и перспективнее, чем массовая. Массовая — что и говорить — замечательный феномен, но она гораздо более плоская, чем маргинальная часть сегодняшнего искусства.

Д.Дондурей. Я слушал вас и думал о том, что, видимо, не случайно продюсеры, режиссеры и многие другие проводники массовой культуры так негативно, со скепсисом относятся к критике, философии, теории культуры. Они видят в работе на этих направлениях опасность усиления легитимности другой, оппонирующей культурной модели.

Г.Морев. И другой ценностной шкалы. Они хотели бы жить с одними — со своими! — ценностными установками, и когда они видят, что есть другое культурное измерение, иная аксиологическая решетка, иные горизонты, почва как бы уходит у них из-под ног.

Р Е П Е Р Т У А Р



«12»,
режиссер
Никита Михалков

ЛЕВ КАРАХАН

Анализ крови

В главном — ничего нового. Россия, как и прежде — и сто, и двести лет назад, — самоопределяется в сугубой привязке к Западу: с Востока на Запад или *от* Запада *на* Восток.

Никита Михалков, давно и открыто выражающий приверженность, как говорил Достоевский, «русской партии», движется, соответственно, «от Запада». Его картина «12» — не исключение. И, видимо, не случайно в этой работе, взяв за основу классический американский фильм Сидни Люмета, поставленный по пьесе Реджиналда Роуза «12 разгневанных мужчин», Михалков, как может, дистанцируется от него и всячески уходит от такого, казалось бы, подходящего случаю определения, как «римейк». Режиссер либо вовсе отрицает, что его картина — римейк, либо отшучивается, что «12» — это римейк «только на 12 процентов»[1].

Идентификация «*от* Запада» с неизбежностью ведет к такому отстранению исходной точки движения. Самим своим существованием она способна лишить искомой цельности и самодостаточности патриотическое чувство. В наиболее радикальном варианте национального самоосознания Запад вообще вытесняется из поля зрения, и порой даже не совсем понятно, к какому внутреннему оппоненту обращена вся та полемическая ярость, которая проявляется в отстаивании *своего*. Случай

«12»

Авторы сценария **Никита Михалков, Владимир Моисеенко, Александр Новотоцкий**

Режиссер **Никита Михалков**

Оператор **Владислав Опельянц**

Художник **Виктор Петров**

Композитор **Эдуард Артемьев**

В ролях: **Никита Михалков, Сергей Маковецкий, Сергей Гармаш, Алексей Петренко, Валентин Гафт, Юрий Стоянов, Михаил Ефремов, Сергей Газаров, Виктор Вержбицкий, Алексей Горбунов, Роман Мадянов, Сергей Арцибашев, Александр Адабашьян**

«ТриТэ»

Россия

2007

[1] См.: www.film.ru

«12», конечно же, более деликатный, и дистанцирование западной первоосновы происходит в этом фильме естественным путем. Авторская увлеченность эмоциональной щедростью и широтой необузданного и противоречивого национального характера близка к тому, чтобы сделать просто несерьезной всякую иную форму идентификации.

Пожалуй, с особой наглядностью это проявляется в той важнейшей и в фильме Люмета, и у Михалкова сцене, где герои-присяжные, пытаясь сделать за недобросовестного адвоката его работу, как умеют, прямо во время заседания проводят следственный эксперимент. Они хотят проверить показания свидетеля-старика: мог он, еле-еле переставляющий больные ноги, за считанные секунды дойти до двери своей квартиры и увидеть убегающего по лестнице парня, обвиняемого в убийстве отца, или не мог. И у Люмета, и у Михалкова ответ однозначно отрицательный: старик, мягко говоря, некорректен в своих показаниях, что еще больше усиливает сомнение присяжных в обвинительном приговоре. Но у Люмета все было построено на точности замеров: сначала герой Генри Фонды тщательно, ступня к ступне, просчитывал расстояние от кровати до двери, которое необходимо преодолеть старику, затем у одного из присяжных отыскивались часы с секундной стрелкой, и в результате возникало явное расхождение с официальной версией: больной старик шел по квартире слишком медленно, чтобы успеть в свидетели.

Правда у Михалкова — не в протокольных цифрах. В «12» никто толком даже не измеряет дистанцию от кровати до двери. Как замечательно говорит о реконструкции событий ее главный инициатор герой-интеллигент (Сергей Маковецкий): «Мы *примерно точно* воссоздали...» А что касается хронометра, то он обнаруживается у самого противного автору персонажа (Юрий Стоянов), в котором все без исключения рецензенты уже опознали необъяснимо злобную карикатуру на продюсера Дмитрия Лесневского. «Из-за таких, как ты, однажды проснемся, а у нас в стране зеленые береты порядок наводят и иностранная речь вокруг», — говорит об этом герое один из протагонистов картины, директор кладбища (Алексей Горбунов).

В контексте фильма «12», кажется, и нельзя сделать больше для того, чтобы предельно дискредитировать беспристрастную секундную стрелку. Но тем самым предельно возвысить именно страсть, с которой герои почти по-детски доверчиво принимают игровую стихию эксперимента и буквально по ролям представляют драматическую сцену. Искреннее, сердечное, доходящее до катарсиса вчувствование героев в обстоятельства дела на мгновение уравнивает их в общем стремлении к истине и объединяет даже таких антагонистов, как рефлексирующий интеллигент и оголтелый таксист (Сергей Гармаш). Не пресловутые цифры замеров — только сила чувств и эмоций, обнаруживая свою торжествующую универсальность, становится в картине Михалкова по-настоящему главным и единственно правомерным критерием достоверности. А то, что сцена следственного эксперимента выглядит в «12» слегка условной и напоминает маленький спектакль внутри фильма, скорее, подтверждает интенцию автора, нежели ставит ее под сомнение. Ведь Михалков-режиссер, никогда не перестающий быть актером, прекрасно знает и потому безоговорочно доверяет актерской эмоциональности, той русской правде переживания, которая, как он любит подчеркивать на своих мастер-классах, покорила весь мир.

Словно энтузиасты-студийцы, присяжные в «12» не довольствуются, как у Люмета, чертежной схемой, а с ажиотажем обустраивают сценическое пространство и бурно демонстрируют готовность вобрать в себя чужой эмоциональный опыт, поверить в предлагаемые обстоятельства. Остается только дать свет на «сцену», что как раз и делает в надлежащий момент церемонный секретарь суда (Александр Адабашьян).

Первый раз Михалков проявил интерес к фильму Люмета, еще будучи студентом. Под впечатлением от этой ленты он инсценировал историю двенадцати разгневанных мужчин. Пытался ли Михалков уже тогда ответить на сегодняш-

ние свои вопросы: «кто мы?», «откуда взялись?» и «что нам делать с самими собой?»[2] — неизвестно. Учебную постановку мало кто видел. А сам Михалков на премьеру не попал. За съемки в кино его исключили из училища. Как видно, увлеченность всегда была для него дороже установленных правил.

Но не вызывает сомнений одно: картина «12 разгневанных мужчин», что называется, запала в душу. Более чем через сорок лет (!), к тому же в достаточно сложный период своей творческой биографии, после семи лет режиссерского молчания, потраченного на то, чтобы «накопить силы» и сказать о том, что «реально волнует»[3], Михалков обратился именно к Люмету.

Объяснить такое возвращение трогательной синефильской привязанностью как-то не получается. Хотя Михалков, конечно же, принадлежит к режиссерам, которые способны влюбляться в произведения своих коллег. Но Люмет — явно не тот случай, и связка Михалков — Люмет не работает как пример беззаветной преданности чуду кинематографа[4]. Интересно, что Михалков даже не включил «12 разгневанных мужчин» в свою топ-десятку, которая была предъявлена зрителям ММКФ-2007 в виде специальной кинопрограммы «Список Михалкова».

Но обозначить синефильский мотив необходимо, по крайней мере, для того, чтобы его исключить и тем яснее увидеть *мировоззренческую* подоплеку михалковской привязанности. Сам он, определяя в интервью природу своего устойчивого интереса к фильму Люмета, признает лишь репрезентативность общественной модели («двенадцать человек — срез нашего общества»[5]), которая благодаря мастерству американского режиссера сделалась почти что интернациональным образцом социального портретирования. Если же от публичных заявлений Михалкова вернуться к собственно художественной реальности его нового фильма, то окажется, что Михалков-художник гораздо больше заинтересован в картине Люмета, чем это допускает Михалков-идеолог. Искренне стараясь соблюсти «почвеннический» канон, он признает заимствование чужого, заморского лишь на уровне самых общих, схематичных, *ценностно не ориентированных* решений.

И правда. «12» — безумно русское кино, «и это многое объясняет», как было ловко подмечено в слогане предыдущего михалковского фильма «Сибирский цирюльник». «12» — про нас, для нас, о наболевшем и т.д. — в общем, «для всех и про каждого», как гласит, опять же, удачно сформулированный рекламный слоган новой картины. Ее авторами, к числу которых по справедливости следует отнести не только Михалкова, но и действующих в рамках его замысла сценаристов А.Новотоцкого-Власова и В.Моисеенко, а также весь актерский ансамбль, проделана огромная и трудная работа по *русификации* знаменитого американского фильма. При этом особо следует выделить два основных направления переработки.

Первое — радикальное расширение пространства действия, что вызвано, конечно же, не одним только желанием, как об этом писалось, угодить современному зрителю, плохо воспринимающему условность замкнутого пространства. Даже предвзято относясь к Михалкову, ему не откажешь в более содержательном, чем того требует текущая зрелищная конъюнктура, использовании ключевых художественных приемов.

Тесно в четырех стенах не зрителю, а тем авторским поискам идентичности, которые движут фильмом «12». И расширение пространства происходит у Михалкова не только за счет включения в действие «новых территорий», необходимых для полноценной идентификации — многочисленных монтажных перебросок то в Чечню, где прошло трагическое военное детство обвиняемого, то в камеру, где он мерзнет в ожидании приговора. Разрастается, подходит,

---

[2] См.: Журнал Time out.

[3] См.: www.film.ru

[4] Образцом такой влюбленности можно считать покадровый римейк «Психоза» Альфреда Хичкока, осуществленный Гасом Ван Сентом.

[5] См.: www.film.ru

как на дрожжах, и основное действие фильма, сконцентрированное за столом заседания. В одном из интервью Михалков сказал, что перенес это действие из тесной комнаты (так у Люмета) в огромный спортзал, чтобы актеры могли размяться в перерывах между съемками. Но очевидно, что это не единственная причина.

Стол и двенадцать стульев вроде бы должны выглядеть лилипутской декорацией и теряться в космосе несоразмерного чисто психологическому сюжету помещения, предоставленного, как объясняется в фильме, соседствующей с судом школой на время ремонта в помещениях суда. Но эмоциональный разогрев, исповедальный градус существования героев в процессе обсуждения виновности-невиновности обвиняемого достигают таких значений и порождают такую пластическую моторику, что действие за столом не просто легко заполняет собой весь спортзал, но, похоже, готово заполнить и весь город, и всю страну.

Даже трудно себе представить героев «12», как героев Люмета, у окна. Американские присяжные постоянно выглядывали в большой мир, могучие стихии которого — сначала отупляющая жара, а потом очистительный дождь — были созвучны изменениям в настроении присяжных. Героям фильма Михалкова некуда выглянуть, их пространство — самоценная стихия, центробежную энергию которой извне ничто не ограничивает. Это пространство — само по себе бесконечно расширяющаяся вселенная.

Авторское решение такого масштаба нельзя списать на счет одних только блокбастерных ожиданий современного зрителя. Образ пространства у Михалкова если и потрафляет зрителю, то вовсе не в его глобальных запросах, а в том самом главном, глубоком, корневом, ради чего Михалков и отталкивается от Люмета, решительно перерабатывая его, — в утверждении простодушной и не знающей удержу эмоциональной открытости, которая так импонирует в национальном характере и Михалкову, и его многочисленным поклонникам[6]. Именно неугомонная экспансивная открытость порождает динамику безграничного расширения как национальную страсть, а если в новейших терминах — «национальный интерес».

В буйной открытости «несть ни эллина, ни иудея». Жаждой выплеснуться и перейти через край своих внутренних границ охвачены в «12» не только считающиеся, по умолчанию, этнически русскими, но и эталонные еврей (Валентин Гафт), украинец (Алексей Петренко) и кавказец (Сергей Газаров). Интернациональный мотив внутри национального в данном случае очень важен Михалкову, и он не может скрыть своего авторского воодушевления в связи с тем, что этот интернациональный мотив ему удается пусть и с усилием, но воспроизвести, сблизив разное в едином русском эмоциональном универсуме. Кстати, чуть более сдержанно, без этой михалковской радости оглашенного, интеграция разного в единое ценностное поле происходит и у Люмета, что, видимо, говорит о неких общих принципах возникновения мультикультурных, цивилизационных форм идентичности.

Но для того чтобы русская эмоциональная цивилизация явилась в образе, способном безоговорочно возобладать над образом рациональной американской (западной), помимо реорганизации жестко регламентированной в картине Люмета художественной среды Михалкову в «12» понадобилась еще одна важнейшая модификация исходного американского киноматериала.

Эмоциональный градус действия надо было привести в соответствие с центробежным пространством. Надо было непрерывно провоцировать и подпитывать эмоцией его расширение. Необходимо было раскрутить, разогреть страсти, которые достаточно накалены и у Люмета. Но у него эмоциональная логика точно укладывалась в русло поступательно и строго последовательно — от начала к концу — развивавшегося сюжета. В индивидуальных проявлениях героев не терялась суть криминалистического разбирательства при-

[6] Более семи миллионов долларов, собранных фильмом «12» в кинотеатрах, бесспорно, мощное начало прокатной судьбы.

сяжных: убил или не убивал отца обвиняемый. Даже самая необузданная страсть и ее вспышки были подчинены у Люмета размеренному *течению* сюжета.

Михалков же отважно взрывает эту размеренность и делает ставку на пиковые точки, достаточно хаотично возникающие в кардиограмме действия, на эмоциональные выбросы, на мощные монологи-импульсы или, точнее, монологи-номера, смело соединяющие художественное слово со сложно разработанным пластическим рисунком и даже хореографией, как в монологе хирурга-кавказца (Сергей Газаров), который блестяще исполняет танец с боевым ножом.

Добиваясь в монологах прямой работы актера на зрителя, Михалков не боится ни откровенной театральности, ни даже эстрадности. Он хочет, чтобы монологи воздействовали максимально интенсивно и стали кульминационными, главными драматическими событиями фильма. Ведь в них как раз и происходит таинство идентификации — рождение эмоционального жизненного кредо. И понятно, что право на монолог у Михалкова получают только те герои, которые прошли авторское опознание по принципу «свой — чужой».

Лишенных этого права в картине немного. Строго говоря, двое из двенадцати. Первым номером идет, конечно, телепродюсер, который, как уже говорилось, вызывает лютую, но так и не проясненную в фильме личную неприязнь автора. Впрочем, эмоциональный подход силен тем, что не приемлет строгую дифференциацию, раскладывание по полочкам: негативные чувства, взыгравшие на личном фронте, неумолимо рвутся на линию идеологического огня. Помимо смехотворной привязанности к мамочке (ясное дело — не мужик[7]).

На продюсера в «12» обрушен еще и целый ворох одиозных космополитических символов: тут и его раздражающая присказка «sorry», и пресловутые часы «Ролекс», и обучение то ли в Оксфорде, то ли в Кембридже, и собака Матильда, смерть которой и похороны на кладбище в Лондоне явились самым тяжелым переживанием вертлявого телебосса (вот уж, действительно, умеет Михалков гнать зверя — кого невзлюбит, живым не выпустит).

Другой стопроцентный «лишенец» — представитель, как с испугом говорит он сам, «демократических сил» (Сергей Арцибашев). Этот герой душевно робок и слаб настолько, что даже неспособен на монолог: в лучшем случае — подъелдыкнуть, протиснуть то тут, то там свое приторное процессуально-риторическое словцо и лицемерно воззвать к законности. Но опять же авторскую эмоцию не сдержать: на этот раз неприязнь идеологическая так и норовит у Михалкова перейти на личности. Трудно не заметить маленький, но красноречивый акцентик в эпизоде, когда у присяжных возникают проблемы со светом и красно-коричневый герой Сергея Гармаша как будто невзначай негромко отыгрывает: «Чубайс виноват».

Переходную позицию в фильме занимают еще два персонажа. Они не выглядят карикатурно, как два предыдущих, но и в герои, к полноценному монологу не допущены. В общем контексте фильма им даны идеологически важные, однако факультативные, прикладные — каждому свои — задачи.

Герой Романа Мадянова хотя и коротко, но со страстью заступается за честь партсекретаря-отца, который не врал и не обманывал, в чем суетливо обвиняет всех коммунистов присяжный-демократ, а только работал и работал, пока не умер, едва выйдя на пенсию. Этот темпераментный блиц-монолог естественно вызывает прямую ассоциацию с защитительной речью самого Михалкова на V съезде кинематографистов, когда он пошел против бурлящего демократическими настроениями зала и вступился за отцов советского кино. Очевидно, без привлечения этого важного и болезненного исторического опыта полномасштабная идентификация показалась Михалкову просто невозмож-

[7] Не случайно на эту роль Михалков взял легкого на травестию «городошника» Юрия Стоянова. Кажется, он же, переодевшись в женское, изображает и властную мамочку на фотографии, которую мы видим в портсигаре любящего сына.

ной, но выводить этот опыт на первый план он не стал, чтобы не отвлекать от более важного ему в «12» дня сегодняшнего.

Где-то на втором плане пребывает и странный персонаж Виктора Вержбицкого, как бы лишенный прямого допуска к разгулявшимся эмоциям и довольно сухо вбрасывающий информацию по вопросам холодного оружия, строительства, недвижимости. Среди горячих михалковских парней он в амплуа холодного эксперта как чужой, как человек со стороны. И был бы совсем чужим, если бы не его главная экспертиза и его главный пусть короткий и не харизматичный, но *монолог*, впрямую связанный именно с эмоциональной аргументацией русских присяжных.

Разгневанные мужчины Люмета, оправдывая подсудимого, даже не задумывались об истинном убийце. Им важно было утвердить как ценность сам закон, который обеспечивает справедливость и спасает от произвола вне зависимости от того, найден настоящий убийца или нет. Что же касается справедливости в «12», которая рождается непосредственно у нас на глазах из конкретных человеческих переживаний и бурных эмоций, то она не обеспечена, да и не приемлет в качестве ценности такую канцелярскую «условность», как закон. Живая эмоция у Михалкова, по определению, выше всяких абстракций и закона в том числе. Но если закон не является общезначимым гарантом и защитой справедливости, то оправдание невиновного — это только полдела, поскольку эмоциональное оправдание, по сути, ничем не может быть устойчиво закреплено, кроме, опять же, эмоционального определения реального виновника, то есть по возможности быстрого заполнения пустой клетки, которая искушает самой своей пустотой и создает нестабильность в эмоциях, угрожая спонтанному чувству справедливости.

Надо отдать должное последовательности Михалкова, который, приноравливая Люмета и западную идею правосудия к своей эмоциональной концепции, казалось бы, совершенно неожиданно вбрасывает этот достаточно проблематичный в нравственном отношении мотив — мотив обязательного замещения невиновного виновным, мотив необходимости такого замещения. Впрочем, Михалков прекрасно понимает и то, что для поддержания эмоционального баланса и торжества русской справедливости совсем не обязательно ловить виновного за шкирку, вполне достаточно указать хотя бы общий, социальный адрес вины, что, собственно, и делает не такой уж в итоге далекий михалковскому миру герой Вержбицкого. По сути, этот посторонний эксперт очень вразумительно объясняет присяжным, что гибельная проблема времени вовсе не в отношениях усыновленного чеченца и его приемного отца[8], а в новых толстосумах от недвижимости, риэлтерах, которые в погоне за миллионами и новыми площадями готовы не только «убеждать, но и убивать», как убили несговорчивого русского офицера.

В интервью, сравнивая фильм Люмета и свой, Михалков прямо и откровенно говорит: «Та лента — о торжестве американского закона... Наша картина — о том, что русский человек по закону жить не может»[9]. Следуя не менее откровенной и ясной логике фильма, хочется продолжить: но это *проблема закона*, а не проблема русского человека, который в своей уникальной эмоциональной тяге к справедливости просто превосходит любой закон; и в подозрительном отношении, даже неприязни к закону[10] проявляется вовсе не отсутствие или недостаток цивилизации, а ее полнота, но только пол-

---

[8] Тут в «12» все как раз разыграно, как по нотам, и русскоязычная чеченская семья («Мама, говори по-русски», — кричит сын-чеченец), которую уничтожили головорезы-боевики, по-русски говорить не желающие, радушно приняла русского офицера, а он отплатил ей добром — усыновил сироту.

[9] См.: Журнал Time out.

[10] «...Русский человек без личного отношения пустоцвет, не украсть, не покараулить», — иронизирует по поводу русского беззакония герой А.Горбунова. О том, что русскому закон, в общем-то, не писан, и заключительная цитата фильма из неизвестного классика Б.Тосьи, в котором знатоки узнают самого Михалкова: «Закон превыше всего, но как быть, когда милосердие оказывается выше Закона».

нота совсем другой, самобытной цивилизации, непохожей на буквоедскую западную.

Главные монологи фильма — эти пиковые моменты идентификации — как раз и провозглашают прекрасную в глазах автора, со всеми ее недостатками и противоречиями, цивилизацию «вне закона». То есть цивилизацию, игнорирующую тот культурный инструментарий — будь то конкретные замеры расстояния или абстрактные установления законников, — который убивает, сушит правду человеческого откровения, правду личного эмоционального опыта. Именно этим опытом находят в себе душевные силы поделиться михалковские герои-протагонисты. То драматичная, то трогательная, то забавная эмоциональная правда может открываться по-разному: и в возрождении к жизни опустившегося интеллигента благодаря элементарному вниманию случайной попутчицы, и в восхищении страстной любовью отца-еврея к жене офицера-эсэсовца, и в злоключениях горе-террориста сантехника дяди Коли, прощенного за бутылкой милиционерами-оперативниками, и в радости актера, сумевшего подарить последнюю, предсмертную улыбку бабушке, и в гордости за высочайшую культуру народа, который только невежда может упрекнуть в дикости, и в философии маленького человека, про которого большие не думают, а он живет, как умеет, помогая обделенным детям деньгами от кладбищенских махинаций, наконец, в неожиданном обжигающем сострадании к собственному сыну, доведенному побоями едва ли не до самоубийства. Но каковы бы ни были конкретные обстоятельства, важна эмоциональная правда переживания этих обстоятельств, которая и ведет героев к ослепительной внутренней открытости через понимание-проживание своего или очень внутренне близкого опыта — к абсолютно точному интуитивному постижению другого человека, к наивысшей справедливости милосердия.

Степень авторской уверенности в правде личного откровения, а в итоге, и справедливости эмоционального правосудия такова, что не подлежит никаким сомнениям. Более того, эта уверенность призвана снять даже те зрительские вопросы, которые вполне могут возникнуть к кому-то из главных героев на их не всегда стройном пути к эмоциональному катарсису, обезоруживающему самораскрытию. Наиболее красноречивый в этом смысле пример — монолог заседателя-таксиста. Его, действительно, впечатляющая, а может быть, и самая впечатляющая в фильме человеческая исповедь — покаяние перед сыном — заставляет (или, по крайней мере, должна заставить по замыслу) иначе взглянуть на все его дикие выходки: и шовинистические («вонючий чеченский ублюдок», «еврейские штучки»), и садистские (испытание телепродюсера страхом).

После его монолога в фильме «12» рождается нечто вроде искупительной ретро- и перспективы, предлагающей зрителю поверить в полное раскаяние героя и побуждающей отпустить ему разом, по совокупности, все — и прошлые, и будущие — грехи, даже те, в которых он вроде как не каялся.

Конечно, зрительская расположенность к таксисту, особенно в финале, после его монолога, возникает во многом благодаря блестящему актерскому исполнению. Сергей Гармаш играет исповедь своего героя от души, а не на приеме. Видно, как он сам по-человечески, а не по-актерски тратится.

Но как-то даже странно говорить о достоинствах и недостатках актерских работ. В семи[11] главных ролях исполнители хороши постольку, поскольку без остатка отдаются бурному проявлению национальной (эмоциональной) специфики.

Именно эта специфика, а не актерское «хуже-лучше», призвана формировать в «12» общий образный строй фильма, превращая этот фильм в целостное художественное произведение.

Но превращает ли? Вот проблема, которую не обойти. Она возникает сразу же, как только сквозь громадье идеологических вопросов начинают про-

[11] Роль пейзажиста в погонах, которую играет сам Михалков, пока не в счет — о ней предстоит сказать особо.

биваться вопросы эстетики. Ведь все усилия по русификации американского сюжета разрушают сюжет, сквозную повествовательную структуру как таковые. Разрушает их и безгранично расширяющееся пространство «12», которое в итоге везде и нигде, поскольку не имеет реальной определяющей это пространство базовой приписки, столь ясно обозначенной у Люмета в образе торжественно снятого с нижней точки монументального классицистского здания с колоннами (в одной из его комнат-ячеек как раз и заседают присяжные). Разрушают и только эмоциональным авторским полетом связанные монологи-аттракционы, которые, бесспорно, возбуждают страсть к милосердию и справедливости, но не могут преобразить эту страсть в развернутое — от начала к концу — художественное высказывание, в той или иной форме образно закрепить идею справедливости, основанную на оправдании невиновного.

Необузданная страсть, прекрасная только в своем естестве, способна поддерживать идею справедливости лишь в текущем режиме и должна для этого вспыхивать не семикратно, как в «12», а в принципе бесконечно, как вечный маяк, указующий путь в стихии беззакония.

Абсурдность такого художественного решения в перспективе вполне регламентированного временем общедоступного («для всех») киноповествования (даже при продолжительности фильма аж 153 минуты, как в «12»), если кого и не смущает, то разве только Михалкова-идеолога, поглощенного мистерией патриотизма. Явно иной взгляд на проблему цельности произведения у Михалкова-художника, всегда мыслящего разумно и адекватно, у Михалкова-драматурга, неизменно выдерживающего логику повествования, наконец, если угодно, у Михалкова-»американца», который не только волею загадочной русской фортуны, но и благодаря своему понятному на Западе киноязыку получил такое горячее признание даже у неприступных американских киноакадемиков.

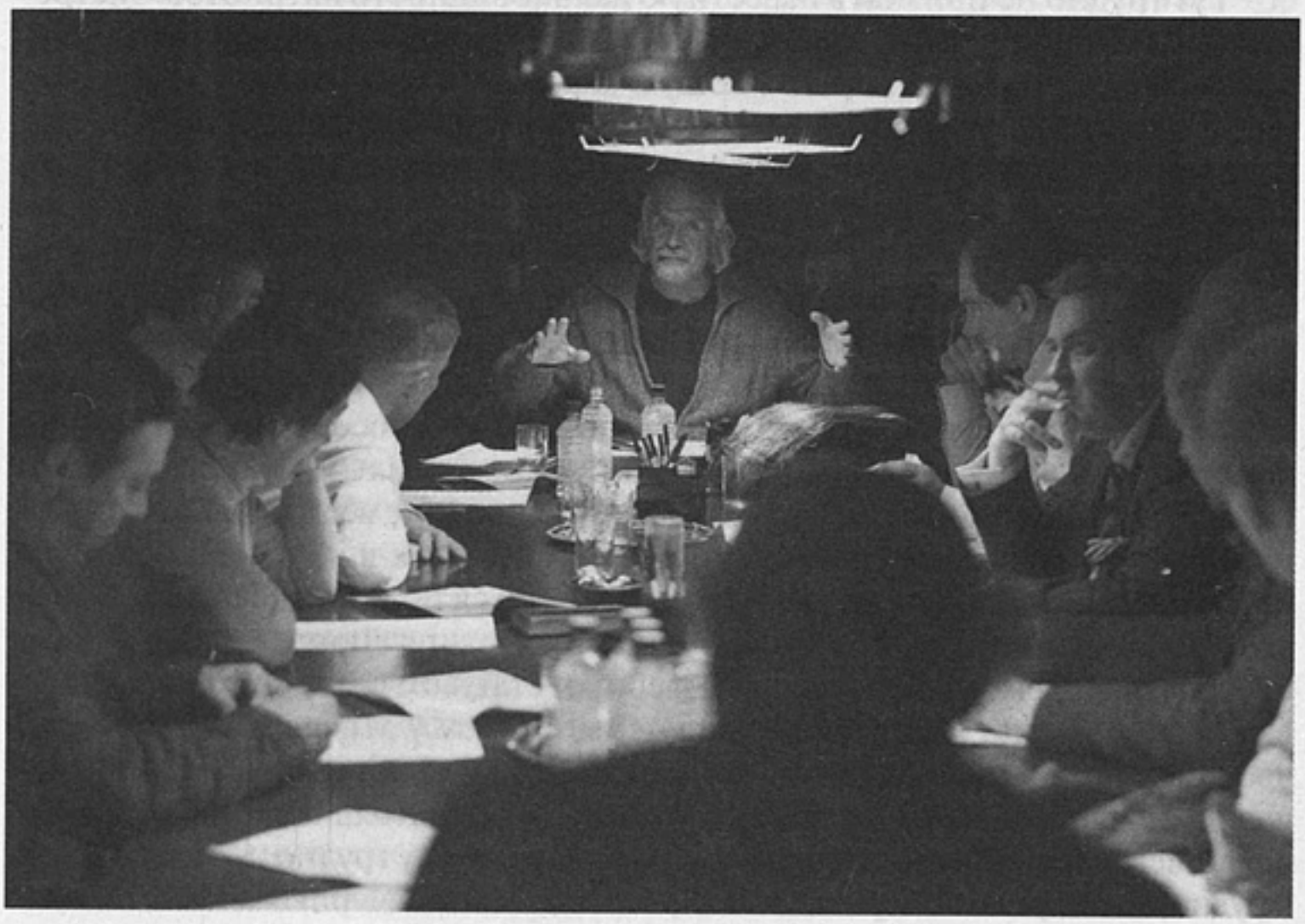
Но Михалков-художник не осаживает и не одергивает Михалкова-идеолога, а прежде всего, конечно же, сочувствует ему. Однако, сознавая опасность патриотических залетов, Михалков не оставляет Михалкова без художественной подстраховки и создает в фильме необходимый запас эстетической прочности. При этом Михалков-художник действует именно как прагматичный американец, а не как карась-идеалист. Он даже не пытается искать некие особые соответствующие поэтике эмоциональных взрывов формы киноповествования — русский нарратив. Его вполне устраивает и та отлаженная повествовательная структура, которая реализует простые драматургические каноны американского мейнстрима и была сработана Люметом, как теперь уже ясно, на совесть.

Естественно, Михалков, где только может, подстраивает, приноравливает американский рациональный образ мысли к русскому эмоциональному образу действия. Как он это делает, хорошо видно, к примеру, в ранее уже описанной сцене эксперимента с показаниями старика свидетеля. Но ведь эмоциональные коррективы не меняют общую американскую стратегию повествования. Увлеченно разыгрывая сценку в квартире старика, присяжные Михалкова вроде бы исповедуют общую поэтику душевного порыва. Однако, избегая унылых замеров, они все-таки разбирают в сцене следственного эксперимента реальные обстоятельства дела, а значит, идут как эмоциональным, так и правовым путем. То есть уже не так безоговорочны в своем неприятии самой возможности отправить человека в тюрьму навсегда (виновного или невиновного — не важно), которое, как подлинно русский нравственный императив, темпераментно провозглашает в начале заседания герой Маковецкого: «Вдумайтесь в это слово — «навсегда»!»

А когда в качестве общей повествовательной конструкции, скрепляющей между собой эмоциональные сцены-монологи, практически полностью воссоздается посценная сюжетная логика американского фильма (сначала история с орудием убийства — ножом, потом со стариком свидетелем из соседней квартиры, потом — со свидетельницей в окне напротив), впору го-

ворить о том, что законность, изгнанная из фильма Михалкова в идеологическую дверь, вполне легально и планомерно возвращается в него через эстетическое «окно» и вводит неистовых героев фильма «12» в рамки художественной дисциплины, целенаправленного (а не только импульсивного) действия. Закономерность событийного развития изрядно осаживает и внутренне упорядочивает также безудержную пространственную ширь михалковского фильма.

Но можно ли сказать, что такая очевидная эстетическая законопослушность Михалкова исподволь ведет фильм «12», вопреки его эмоциональному



«12»

абсолютизму, к принятию законности как правовой ценности, а далее — к возникновению на экране правового и ценностного двоевластия? Скорее, все-таки нет. Такое чувство (а фильм Михалкова предписывает доверять чувствам), что голос крови, конечно же, сильнее, чем все вполне очевидные в «12» благоприобретенные профессиональные навыки автора. И этот голос не приглушить никакой, даже самой страстной, авторской симпатии к американскому мейнстриму.

Запад в «12», как и во всяком другом самоопределении «от Запада», пигмействует в тени русского космоса. Но пигмействует — вот что поразительно — не где-то за пределами фильма, что обычно позволяет тенденциозно (чаще всего иронически) форматировать западные ценности в угоду обаятельной и самовластной русской стихии[12].

В силу выше описанных специфических отношений русского по духу и по крови автора с очень конкретным произведением убежденного американца-западника Сидни Люмета в «12» Михалкова западная идентичность никак не отформатированная, а во всем своем ценностном естестве проникает, как «крот», в самое существо художественной ткани фильма. И в этом качестве западная идентичность уже не может быть безоговорочно подмята русским космосом. Она предъявляет себя внутри фильма как некая оппонирующая «об-

[12] Используя безответность отформатированного таким образом Запада, безумно успешную эстрадную карьеру сделал, к примеру, юморист Михаил Задорнов, бесконечно издевающийся на потеху публике над законопослушной западной «блохой», которую нашему бесшабашному Левше подковать — как нечего делать. На этом принудительном форматировании удаленного объекта нередко были основаны отношения с Западом и в кинематографе самого Михалкова — скажем, в его предыдущем фильме «Сибирский цирюльник».

ратная точка», исключающая безоглядную форму самоопределения и принуждающая к самоопределению *с оглядкой*.

В этом, собственно, и состоит необычность, а может быть, и уникальность михалковского опыта идентификации в новом его фильме. Этот опыт только поначалу, кажется, не выходит за рамки классических форм движения по направлению *от* Запада на Восток. На самом же деле громогласный голос крови, который будоражит ее в «12» так, что она приходит в настоящее буйство, в перспективе «американского присутствия» выдает так же и объективную информацию об общем состоянии крови, ее анализ.

Тут трудно не признать известную дальновидность патриотов-экстремистов, которые каленым железом выжигают всякую, даже следовую, память о Западе, дабы не портить общую картину. Ведь именно сопоставление с Западом обычно пробуждает в России национальные комплексы и провоцирует, как известно, трудно осуществимое желание «догнать и перегнать».

Михалков, как всякий прирожденный победитель («Впереди него всегда бежит фортуна», — с грустной завистью заметил недавно Роман Балаян[13]), не боится «*соревновательной* идентификации», а может, даже и взыскует ее. Ведь он любит соревноваться. Как будто бы даже ищет: с кем посоревноваться. И надо отдать ему должное — не готов довольствоваться малым, не боится постоять аж за весь народ, в общем-то, довольно трезво, при всем патриотическом идеализме, осознавая уязвимость исходной позиции и уже накопившийся опыт запланированных, но так и не состоявшихся побед над Западом.

Сила главного удара, который наносит картина Люмета фильму «12», обеспечена, прежде всего тем нравственным статусом гражданского общества, которое Люмет превозносит с не меньшей, чем у Михалкова, патриотической настойчивостью. Оправдание невиновного, которое, по сути, изначально предопределено, является у Люмета почти идеальным примером высочайшего общественного развития[14]. Этому примеру трудно противостоять. Трудно, потому что «американское присутствие» не исчерпывается в «12» упругостью и слаженностью элементов позаимствованной у Люмета повествовательной конструкции. Явленные в живом, а не карикатурно-чучельном своем качестве, эти элементы, как подвижные споры, несут информацию обо всем социально-нравственном содержании американского фильма, как и он, в свою очередь, — о благоустройстве западного общества в целом. То есть Михалков принимает не просто главный удар, но хорошо эшелонированный главный удар. И именно принимает, а не имитирует прием, расправляясь картонным мечом риторики с очередной неподкованной западной блохой.

Монолит общественного благолепия и порядка, который Люмет, сам того не зная, выдвигает против Михалкова, кажется, может сразу и на корню изничтожить ту сумбурную организацию жизни, почти пародийное изображение которой даже трудно было ожидать от заядлого патриота. Жесткий авторский взгляд Михалкова проницает все уровни общественного устройства. Он выражает свое отношение и к чеченской войне, которая нравственно обанкротила российское общество (конкретные добрые люди, вроде приемного отца мальчика-чеченца, — сами жертвы этой войны); не пустяк в «12» и проблемы коммунального хозяйства, непреходящим символом которого становится отопительная труба, вроде как временно, а в действительности навсегда подвешенная под потолком школьного спортзала, аккурат над головами присяжных, оказавшихся в этом зале опять же по общей (общественной) нашей неустроенности.

---

[13] См.: «Искусство кино», 2007, № 10.

[14] Для сравнения достаточно вспомнить такой куда менее образцово-показательный американский фильм о присяжных, как, скажем, «Вердикт за деньги», в котором эти яркие представители гражданского сообщества становятся объектом грубой манипуляции.

Но, честно уступив на рубеже социального устройства и сразу же пропустив слаженные боевые порядки фильма-оппонента внутрь своей, увы, не слишком хорошо отстроенной «гражданской обороны», Михалков решительно стремится взять реванш в более удобном для него ближнем бою, где все *«примерно точно»*, где все зависит не от порядка, а от способности в полнейшем беспорядке обнаружить свой человеческий потенциал и нравственную силу. Трудно сказать, кто в итоге побеждает в рукопашной схватке за нравственную истину. Но факт в том, что герои Михалкова выкладываются до последнего, да что там — буквально выворачиваются наизнанку в своих монологах-откровениях и тем самым противопоставляют (как минимум) свою отчаянную *стрессовую нравственность* размеренной нравственности порядка, торжествующего в американском фильме.

Как подчеркивает судья у Люмета, напутствуя присяжных перед заседанием: ваше дело самое важное из тех, что разбираются сегодня в суде. Важное, но не единственное — вот что принципиально для устоев, для вписанности конкретного выбора в общий правовой строй. Что же касается заседания присяжных в «12», то оно выглядит как нечто уникальное и неповторимое во всей Вселенной. Такими же определениями следует сопроводить и нравственный выбор-стресс, который делают русские присяжные, — отныне и вовеки.

Но Михалков, как настоящий боец, не дожидается, пока кто-то поднимет руку победителю в споре о *стрессовой* и *текущей* (повседневной) нравственности. Он мгновенно старается развить то, что ему самому кажется победой. И переходит в наступление.

Хорошо организованному и законопослушному сообществу он противопоставляет торжествующую человеческую уникальность.

Герои Люмета восходят к оправданию невиновного и совершают свой нравственный выбор благодаря тому, что являются частью упорядоченной общественной структуры. Герои «12», напротив, отталкиваются от существующего общественного нестроения, а не тянутся к нему.

Личное у Михалкова не может идентифицировать себя в соотнесении с общественным и обращается к своему собственному внутреннему ресурсу. Только страстное погружение в личное, способность открыть себя в личном являют в «12» основу подлинно нравственного выбора, нравственности вообще и перспективу выстраивания как бы снизу, с нуля реального нравственного порядка в обществе.

Михалков не эскапист и не проповедник погружения в себя. Человек необыкновенно общественный по натуре, он апеллирует к личностному потенциалу своих героев, для того чтобы подтолкнуть, спровоцировать именно общественный подъем. Просто за неимением вторичной, *гражданской* общности он пытается пробудить по крайней мере общность первичную, реликтовую — *общность крови*, которая интенсивно вытесняется современной глобальной цивилизацией на периферию сознания, но не исчезает совсем, всегда может быть обнаружена на уровне кодов личной памяти и — только тронь — готова в одночасье воспрять духом.

Пробуждение крови видится Михалкову той самой заново созидающей нравственность силой, которая наполняет монологи главных героев «12» энергией истинно духовного подъема. И направлена эта энергия не внутрь созидающей самое себя личности, а очень по-русски и лихо — вовне, вширь, городу и миру, людям, что как раз и укрепляет веру Михалкова в национальный характер и его спасительный личностный потенциал.

Основную для Люмета гражданскую проблему Михалков решительно заменяет проблематикой национальной и делает авторскую ставку не на пафос и героизацию гражданского согласия, но на пафос и героизацию согласия национального, кровного. При этом он понимает такое согласие расширительно (что «в минуты роковые» не такая уж редкость на Руси) и не склонен уповать на потенциал лишь генетически русской крови: «уж мы пойдем ломить стеною».

Только для того, чтобы стена стеною стала, надо сделать одно очень важное усилие. И Михалков в «12» (ничего не скажешь) это усилие делает: как может, он склоняет большое знамя перед маленькими и старается избыть, по крайней мере обнаружить, историческую великодержавную вину: прежде всего перед кавказскими народами, которые представлены обобщающим образом (такова уж теперешняя традиция, и Михалков обособляет только самую больную чеченскую тему) универсального кавказца, перед евреями и евреями-полукровками. Что-то вроде примирительного похлопывания по плечу угадывается и в авторском отношении к необыкновенно колоритному в исполнении Алексея Петренко украинцу.

Как создатель, ценой немалого внутреннего усилия достигший наконец желанной цели, Михалков предъявляет свое яростное многоликое евразийское воинство с нескрываемым и, как уже говорилось, почти божественно-простодушным воодушевлением («И увидел, что это хорошо»). Кажется, даже не надо обсуждать, кто в итоге побеждает в соперничестве конституционной и живой, стихийной нравственности — разгневанные, но очень уж «обобществленные», однотипные разгневанные мужчины Люмета, облаченные в костюмы, белые рубашки и галстуки, почти как пресловутый мистер Смит из «Матрицы», или буквально ошеломляющие своим буйным судьбоносным своеобразием присяжные Михалкова. И так все ясно. Если бы только не один маленький, под занавес, эпизод в фильме Люмета, который словно бьет в спину уже оправдавшим невиновного, взявшим нравственную высоту и готовым торжествовать полную победу своих национальных приоритетов героям «12».

После того как заканчиваются прения и американские присяжные выходят из величественного здания суда на свежий воздух, после того как они начинают спускаться по высоким гранитным ступеням, отправляясь по своим делам, кто куда, двое буквально на несколько секунд останавливаются в кулисе могучей классицистской колоннады, чтобы — всего-то — обменяться рукопожатием и познакомиться напоследок. «Дэвис», — представляется герой Генри Фонды. «Макартур», — отвечает герой Джозефа Суини. И всё. И разошлись. Короче не бывает. Но эта короткая сцена становится у Люмета, по сути, главным итоговым событием фильма, в котором по крайней мере два человека, первыми вставшие на защиту невиновного (герой Фонды и поддержавший его заседатель-старик), обретают право выйти из анонимности сообщества и поименовать, идентифицировать себя вполне, то есть обнаружить полноценный личностный статус, без которого просто не может быть до конца осознанного и самостоятельного нравственного действия.

Тот самый личностный ста́тус, который так и не приобретают присяжные в «12». При всей их внутренней открытости и безудержном стремлении дойти в признаниях до сокровенного, глубинного человеческого основания, они не обретают окончательной личностной самостоятельности, так или иначе оставаясь во власти причудливой и яркой, но стихийной природы коллективного бессознательного. Они словно не способны выйти за пределы архаичной кровной сплоченности, которая прочно связана именно с анонимностью и отсутствием важнейшего в логике полноценной идентификации права назвать себя. Этого права лишен в «12» даже главный возмутитель изначального коллективного равнодушия, дающий исходный нравственный толчок к оправданию невиновного, герой-интеллигент Маковецкого — образ, симметричный герою Фонды в американском фильме.

Наверное, это происходит в «12» не случайно. Все дело в том, что у Михалкова совсем другой главный герой. Тот, которого играет он сам. И только этот *михалковский* герой получает в фильме право совершить главный нравственный поступок — взять в свой дом и под свою защиту оправданного мальчика-сироту. Как награду получает герой Михалкова и право назвать себя: «Зови меня дядя Николай».

Михалков являет себя в «12» не просто как актер, играющий одного из присяжных, но еще и как автор, словно вышедший из-за кулис в тот момент, когда без его непосредственного участия в действии уже не обойтись. По сути, герой Михалкова напоминает «кризисного управляющего»: почти на протяжении всего фильма он пребывает в тени — наблюдает, подмечает, не вмешивается. Тем более решительно и властно он берет в свои крепкие руки бразды правления, когда наступает час «Х».

А час этот наступает ровно тогда, когда уже вроде как полюбившиеся зрителю герои фильма вдруг обнаруживают свою нравственную ограниченность, когда их безудержная открытость (не она ли питает и знаменитую «всемирную отзывчивость» у Достоевского?) вдруг оборачивается незрелостью внутреннего «я», так и недооформившегося в самостоятельную и индивидуальную силу, когда оказывается, что оправдательный вердикт, в общем-то, не меньше, чем изначальный обвинительный, связан с внутренней неготовностью присяжных сделать полноценный личностный выбор и взять на себя всю моральную ответственность за невиновного и его оправдание.

Чтобы объявить об этой неготовности (незрелости), как раз и выступает на авансцену герой Михалкова, как бы по необходимости, по русской неизбежности принимающий властные полномочия Председателя присяжных в полном объеме. Почти до самого конца фильма он является Председателем лишь номинально.

Как взыскательный и донельзя огорченный учитель, герой Михалкова сокрушенно ставит присяжным на вид отсутствие в их действиях подлинной моральной глубины и силы: «...Осудили, потрендели, махнули, покурили — и всё?.. И всё так». Но на одни только слова в общении со своей горячей и инфантильной паствой Председатель явно не полагается. Желая наглядно продемонстрировать собравшимся реальный запас их внутренней прочности, герой Михалкова, а за его спиной и Михалков-автор, устраивают присяжным почти триеровскую моральную провокацию, в которой у Люмета, кстати, не было никакой необходимости.

После того как все присяжные наконец голосуют за невиновность обвиняемого и уже собираются с хорошо знакомым стадным энтузиазмом поскорее отчалить по домам, Председатель голосует: «Виновен».

Ошалевшие от неожиданности и — после всех своих грандиозных человеческих монологов — вдруг на самом деле превратившиеся в испуганное, робкое и беспомощное стадо, присяжные, почти как гоголевские герои в немой сцене, выслушивают мотивировку, которую преподносит им Председатель в объяснение своего шокирующего жеста: в тюрьме невиновному будет спокойнее и его не убьют после освобождения за первым же углом идущие за ним по следу истинные убийцы приемного отца — махинаторы от недвижимости.

Нет надобности комментировать эту лихую версию Председателя. Она всего лишь продолжение, точнее, развитие того испытания-провокации, которое Председатель устраивает присяжным, и, соответственно, имеет все те родовые признаки жанра, среди которых искусственность и функциональная условность — из наиболее характерных. Но Михалков и не скрывает этого, не пытается отретушировать ситуацию с помощью более достоверной психологической ее проработки. В данной драматической кульминации ему важен именно экспериментально-оперативный подход. Ведь само внутреннее устройство михалковской картины ни на секунду не отменяет «соревновательную идентификацию» — оппонирующую инстанцию, фильм-исходник, который именно к концу истории загоняет героев «12» в моральный цейтнот и заставляет автора действовать чрезвычайно быстро и решительно — то есть распорядиться властью, которая не по плечу героям «12».

Самым большим заблуждением было бы при этом полагать, что Михалков берет на себя ситуацию просто потому, что более не в силах скрывать свои личные властные амбиции. Как бы ни был он похож в роли Председате-

ля на самого себя в роли председателя Союза кинематографистов, который манипулирует дуреющим от его неумолимой харизмы залом, Михалков в «12» не выходит из именно художественного образа, а вместе с тем и художественной логики произведения, в котором он взялся за нелегкое дело национального самоопределения и в непрерывной борьбе с американским фильмом-оппонентом пытается довести это дело до объективного конца.

Его Председатель берет власть совсем не потому, что так уж отчаянно рвется к ней. У него и впрямь нет другого выхода, когда герои, которым он достаточно долго доверял, не справляются с поставленными задачами. Его Председатель заявляет себя как власть и не для того, чтобы добавить героям недостающую духовную силу, просветить отсталые массы, что в жизни Михалков делает как раз очень охотно — скажем, с экрана телевизора в своих недавних комментариях по сербскому вопросу провозглашая православное единство главной силой, противодействующей «культуре кока-колы». Мог бы — по этому образцу — и михалковский Председатель приободрить присяжных религиозной риторикой и притопнуть на Запад, поставив ему на вид, в духе классической славянофильской идентификации «*от* Запада», к примеру, противное русскому человеку «торжество внешнего закона» (К.Аксаков).

Но в том-то все и дело, что в «12» Михалков пытается удерживать себя в рамках реалистического искусства и не дает волю своим романтическим порывам. Как бы ни хотелось ему перекрыть трудно решаемые внутренние проблемы эмоционального и «беззаконного» человека православными декларациями, он не позволяет себе ничего, кроме вполне достоверного и узнаваемого образа — бумажной иконки защитницы России Казанской Божьей Матери, которую приносит в бумажнике(!) в спортзал заседания герой Маковецкого и затем, едва не позабыв, опять же в бумажнике, уносит после окончания словесных баталий. Но ведь даже этому герою с признаками (хотя бы внешними) веры, с желанием веры не дано у Михалкова удержаться на уровне главного морального вызова картины.

Реалистический взгляд на вещи, который всеми силами старается культивировать в «12» Михалков (соревноваться — так по-честному), заставляет его в уповании на общественную консолидацию эмоциональной русской стихии и нравственное ее возвышение опираться вовсе не на идеологию «православного дела»[15]. А на самую что ни на есть отвратительную и классическим «почвенникам», и самой «душе русского народа»[16] внешнюю принудительную власть и силу. Председательствующий у Михалкова именно такую власть и представляет — с отлаженной внутренней дисциплиной, с профессиональным умением управлять и даже вполне по-западному современными навыками манипуляции «электоратом», он — вовсе не идеальный славянофильский самодержец, правящий не столько по закону, сколько по доброте душевной. При этом нельзя сказать, что Михалков выпадает из национальной традиции. Просто в решительную минуту, как человек трезвый, он прибегает к практическим и даже прагматическим ее смыслам, а не к прекраснодушной национальной романтике.

«Земля наша велика и обильна, но порядка в ней нет», — легенда гласит, что именно эти слова побудили призвать к власти на Руси варягов. И разве не таким же варягом, *внутренним варягом*, предстает в «12» Председатель Михалкова? Ведь он сразу же отличается от остальных присяжных — от народа — не только психологической выдержкой и выправкой, очевидной принадлежностью к культуре и порядку, усвоенным не бегло, а укорененным в крови[17],

---

[15] Его, кстати, уже давно пора перестать числить по ведомству идеологии и предоставить наконец не подлежащей ни общественным эмоциям, ни соревнованию с Западом сфере собственно духовного существования человека.

[16] Подробнее см.: Бердяев Н. «Русская идея», гл. VII (II).

[17] В этом смысле Михалкову чрезвычайно важно обнаружить принадлежность Председателя, с одной стороны, к военному и — что особенно важно — суперэлитному в армейской иерархии сословию, с другой стороны — к миру искусства, утонченной культуры, к которому Председатель принадлежит как пейзажист-любитель.

но и всем своим внешним обликом, который адресует не к славянской, а, скорее, к какой-то романо-германской типологии. А возникает эта неуправляемая ассоциация прежде всего с германским корнем, пожалуй, не случайно. Тут работает вся историческая генетика русской власти — от варягов-рюриковичей и вскормленных германскими принцессами Романовых до германской политэкономии, победившей «в одной отдельно взятой стране», и до новейших времен, овеянных славой порядка, стабильности и совершенного знания немецкого языка. К этой же ассоциативной линии примыкают и скупая слеза, и непрошеный горловой спазм Председателя, которые он не может сдержать, произнося сокровенную для него самого фразу: «Русские офицеры бывшими не бывают». Эта фраза легко обнаруживает родовую связь с достославными петровскими временами, когда, собственно, и начал формироваться кодекс офицерской чести и прижилось в русском языке само немецкое слово «offizier», чтобы, окончательно обрусев, все-таки исподволь сохранять свой жесткий языковой контур — для порядка.

Не так ли жестко, но в то же время и немного тайно, исподволь управляет от века русская власть — всегда чуждая (варяжская) и всегда необходимая русскому космосу? В этом космосе — не так, как у Люмета, где неформальный лидер органически вписан в сообщество присяжных и в открытом противодействии ему овладевает ситуацией и умами. Власть михалковского Председателя, наоборот, формализована, определена изначально и даже слегка военизирована, но как бы ни старался Председатель казаться своим, свойским, он остается для открытых нараспашку героев «12» обособленным и чужим.

Сила авторского присутствия в «12» такова, что проявляется не только в самом фильме, но даже и на плакате к фильму, который повсюду предварял просмотры, а затем перекочевал на коробку с DVD в качестве обложки.

Суровое одиночество Председателя на плакате не случайно. Не только же потому он один, что при наличии в фильме такого количества звезд, «кассовых» актерских имен — одиночество михалковского мегабренда производит особо внушительное и интригующее впечатление. Скорее, одиночество Председателя — именно его, персонажное, а не актерское, Михалкова. Это одиночество формального лидера в русской истории о двенадцати присяжных. И как бы ни был он уверен в себе, как бы строго и пристально ни вглядывался в нас, воспроизводя знаменитый эффект леонардовской «Джоконды» (под каким углом ни посмотришь, глаза Председателя целят прямо в тебя), он словно фатально отделен от тех, за кем наблюдает, — и не только рамкой кадра. В общем пространстве идентификации он как будто бы уже определился и не готов ждать отстающих — скорее, навяжет им свою игру. И это не просто проблема русской идентификации, это проблема, ее определяющая.

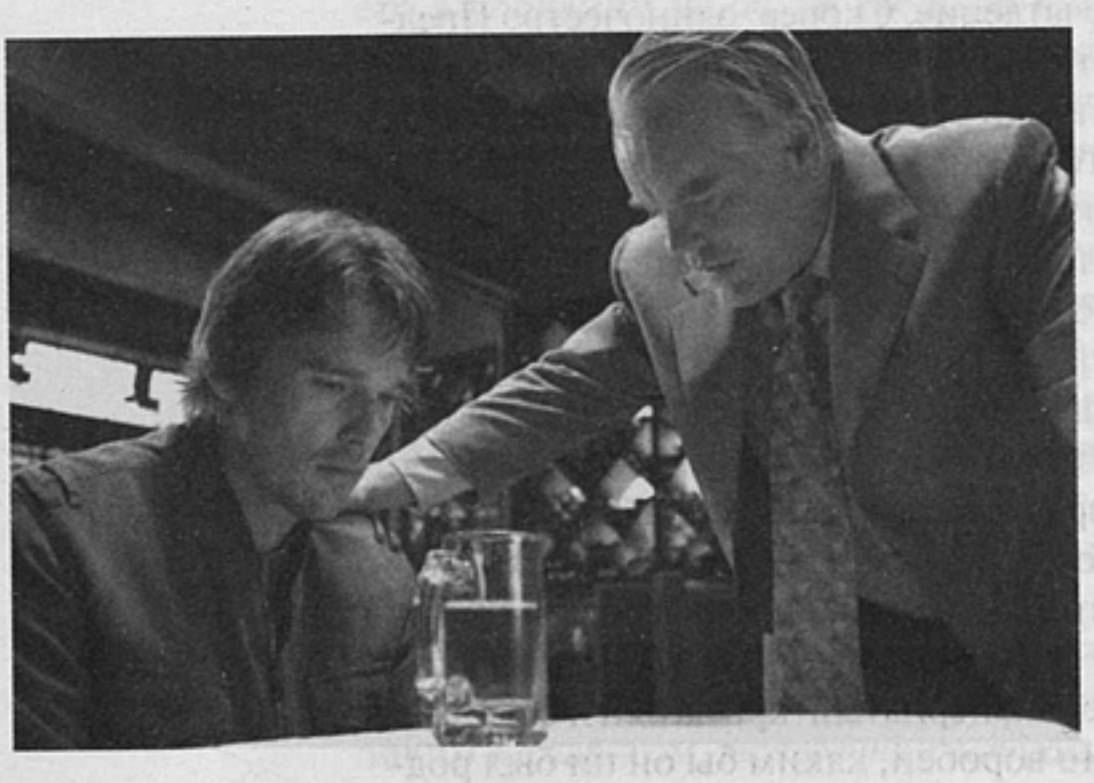
В загадочной полутьме плаката не сразу заметишь, но справа от Председателя сидит и еще одно живое существо — воробей. В фильме он неожиданно влетает через открытое окно, порхает по залу, пока идет заседание, и как бы окормляет присяжных. Кажется, с этим воробьем Председателю даже немного теплее. Какой-то этот воробей свой, пернатый-крылатый и соединяющий летучим тельцем всех со всеми. Но воробей, каким бы он ни был родным, все же воробей, а не белый голубь над Иорданом, которым, наверное, мечтал бы стать.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Чертова середина

Сидни Люмет — режиссер, конечно, уважаемый, однако преждевременно и несправедливо записанный в ряд голливудских старичков, которые создавали когда-то каноны классического американского кино, но постепенно потеряли и свою актуальность, и свое величие. Не желая никого ни с кем сравнивать, все же отмечу, что в сознании большинства восьмидесятитрехлетний Люмет не занимает таких неприкосновенных позиций, как, скажем, умерший в прошлом году Олтмен, человек одного с ним поколения, или более молодые и как бы более современные Скорсезе и Коппола, снимающие сегодня не самые лучшие свои картины.

Есть неверное мнение, что Люмет остается заложником своего вы-



«Пока дьявол не узнает, что ты мертв»
(«Игры дьявола»; Before the Devil Knows You're Dead)
Автор сценария **Келли Мастерсон**
Режиссер **Сидни Люмет**
Оператор **Рон Фортунато**
Художник **Кристофер Новак**
Композитор **Картер Бервелл**
В ролях: **Филип Сеймур Хоффман, Этан Хоук, Альберт Финни, Мариса Томей, Розмари Харрис и другие**
Unity Productions, Linsefilm Ltd.
США
2007

дающегося дебюта «12 разгневанных мужчин» и разработанного им жанра судебной драмы. Кто-то, возможно, вспомнит еще не менее значительные «Серпико», «Собачий полдень», «Телесеть». Хотя в общей сложности он рассказал более сорока разных историй, непременно убедительных благодаря строгой, стремящейся к невидимости режиссуре, идеальному чувству сцены-пространства и классически вылепленным персонажам, ведь чего-чего, а таланта работать с людьми в кадре у Люмета не отнимешь. Он — мастер прозрачного психологического реализма и один из главных актерских режиссеров Голливуда второй половины XX века. У него снимались, и не раз, практически все — от Генри Фонды, Марлона Брандо, Шона Коннери, Питера Финча, Джейн Фонды до Аль Пачино, Пола Ньюмена, Дастина Хоффмана, Кристофера Уокена и Фей Данауэй. Люмет приглашал и европейских звезд: Софи Лорен, Анук Эме, Симону Синьоре, Шарлотту Рэмплинг, Хе-

лен Миррен. По его внушительной фильмографии вообще можно изучать искусство актерской игры и то, как менялись актерские типажи, лица, а также исполнительская техника на протяжении последних пятидесяти лет. Хотя фактор звездности вряд ли играет для него первостепенную роль. Просто звезды, не готовые или не способные без остатка перевоплотиться в неизвестных и пограничных людей — классических протагонистов Люмета, — у него не снимаются.

В своей новой ленте «Пока дьявол не узнает, что ты мертв» он исследует те же вещи, что интересовали его на протяжении всей карьеры. Речь идет об обыкновенных людях в экстремальных обстоятельствах, которые, однако, Люмет экстремальными не считает, видя в них неизбежное продолжение и порождение людской природы, естественную ауру и среду обитания человека. Он отказывается признавать в непредвиденном случайное, а в неразрешимых коллизиях — нонсенс.

Кстати, двенадцать разгневанных мужчин Михалкова — в отличие от присяжных Люмета, в которых пробуждаются прожженные реалисты, понимающие, что каждый из них может оказаться на месте обвиняемого, — относятся к своей неожиданной роли с удивлением неофитов, а главное, не понимают, как подходить к судебному делу, какими критериями руководствоваться. И законы, и неотличимые от них «понятия» рождаются у Михалкова на ровном месте, каждую секунду формулируются заново, не имеют корней, почвы, традиций. То ли михалковские присяжные лукаво и трусливо защищаются от реальности гримасами растерянности, испуга, неведения, инфантильного идеализма, будто никогда и не слышали о ситуации, вынесенной на обсуждение (хотя по их виду так не скажешь), то ли в их водевильном ажиотаже — бурной жестикуляции, нервическом смехе и хлопочущих лицах — действительно нет спрятанной фиги. Но и то, и другое рождает одинаковое чувство неловкости и стыда. У Люмета заседание присяжных превращалось в процесс расставания с собственными — предельно личными — иллюзиями. У Михалкова все наоборот: судебная тяжба становится спектаклем в том смысле, в каком его понимал Ги Дебор, — театром, производящим и умножающим социальные грезы, в котором каждый — и актер, и сам себе режиссер. Причем эта идеологическая переделка оригинального фильма печально сказалась и на исполнительском, художественном уровне римейка.

Сидни Люмет никогда не давал своим героям поблажек, он смотрит на них с той неоголтелой суровостью, с какой они сами относятся к себе и к окружающим. Главная загадка «12 разгневанных мужчин» — это местонахождение автора, который присутствует и отсутствует одновременно. Его дистанцированный, но неравнодушный взгляд препарирует субъективность героев, но не претендует на истину, вернее, он не стал бы ее выдавать, даже если бы знал, отчего и рождается «объективное» пространство фильма. Этот человечный и прямой, отчужденный и пристальный, властный и щадящий взгляд Люмет пронес через большинство своих картин.

Сюжет «Дьявола» таков: два брата, старший Энди (Филип Сеймур Хоффман), порочный кокаинист с мефистофельскими амбициями и комплексами импотента, и младший Хэнк (Этан Хоук), безвольный простак и неудачник в долгах, по наущению первого решают ограбить ювелирный магазин, принадлежащий их родителям (Альберт Финни и Розмари Харрис). План идеального — бескровного — преступления, в результате которого дети получат деньги, а родительские убытки возместит страховка, летит, естественно, в тартарары. Сначала на месте посторонней продавщицы обнаруживается мать семейства. Потом пистолет, который должен быть игрушечным, оказывается настоящим, женщина получает смертельные ранения, но успевает застрелить непрофессионала грабителя, для подстраховки нанятого Хэнком. Дальше количество трупов увеличится, а кровные узы превратятся в кровавые. Отец в ответ пойдет на сына, брат на брата, все попадут в воронку мести, станут жертвами обоюдной ненависти и взаимных — невысказанных — обид, накопившихся задолго до завязки этой истории и ожидавших подходящего мо-

мента, чтобы напомнить о себе. Хотя понятно, что поводом к этому взрыву мог бы послужить и какой-нибудь пустяк, а не только нетерпеливая жажда денег и власти, чувство вины за неоправданные ожидания родителей, зависть к их счастью, больше не распространяющемуся на жизнь детей, людей взрослых, но так и не выросших, безжалостных в своем инфантилизме.

По всем внешним признакам это типично шекспировская, а можно сказать, и античная трагедия, замешанная на преступлениях детей против отцов, на идее о том, что история семьи и рода, история интимности, как и История с большой буквы, — это история войны.

Такая сюжетная модель очень востребована в современном кино. Поворачивать ее можно в совершенно разные стороны. Достаточно вспомнить шедевр братьев Коэн «Фарго», в котором муж-неудачник организовал похищение собственной жены, чтобы получить выкуп у ее отца, своего тестя, но не получил ничего, кроме их трупов. Или — совсем свежая «Мечта Кассандры» Вуди Аллена, рассказавшего о двух братьях-бедняках: они мечтали выбиться в люди, совершили ради этого заказное убийство, но заработали лишь муки совести и взаимную вражду. У Коэнов море крови захлестывает маленького человека, который хотел сделать «как лучше», но еще не отработал запасной вариант «как всегда» и потому столкнулся с неимоверно жестокой иронией судьбы. Теория фатальности доводилась в «Фарго» до зашкаливающего абсурда, в который тихая повседневность готова обернуться каждую секунду. Вуди Аллен вновь травестировал и дистиллировал коллизии и мотивы «большой литературы» — классического реалистически-психологического романа: уменьшил их масштаб, схематизировал и превратил в ходули для чересчур прозрачного моралите. Имя Кассандры обманчиво отсылает к античной мифологии: беспощадный рок повелевает только сильными и стойкими личностями, а не мелкими пешками, какими являются карикатурные «раскольниковы» Аллена.

Сидни Люмет нашел еще один путь. Он делает «большую» психологическую драму, но, во-первых, загоняет ее в углы камерных, вакуумных интерьеров, маленьких замкнутых комнат, которые традиционно обозревает то с нижней точки, упираясь в потолок, то с верхней, придавливая героев к полу. Но если в дебюте режиссера выход из душной палаты присяжных в городскую пустыню переживался как освобождение, то в последней ленте просторы мегаполиса становятся такой же западнёй, как и облезлая квартирка Хэнка или элитный наркопритон в небоскребе, куда наведывается Энди, — своей холодной стерильностью это место напоминает морг. Во-вторых, Люмет напрочь изгоняет из этой «греческой» трагедии не только утешительный, но и циничный по нынешним временам мотив рока, пресекает работу и власть фатума: никто, кроме героев, не виноват в происходящем, никакая иррациональная сила ими не повелевает. В-третьих, он отказывает им и нам в катарсисе и какой-либо морали. Короткое отдохновение обещает лишь ирландская поговорка, цитируемая в названии: «Ты можешь полчасика побыть в раю, пока дьявол не узнает, что ты мертв».

Фактически новая лента Люмета — это хорошо и чисто сделанная пьеса, любимый материал режиссера, поставленная с перфекционизмом и педантичностью «старой школы», качествами, свойственными далеко не всем ее нынешним представителям и последователям. Эта пьеса старомодно, но благородно лишена авторского комментария, а с другой стороны, только и представляет собой такой комментарий — к жизни, сверхточно разыгрывающейся по законам жестокого киножанра. Еще одна отличительная черта фильма — внутренняя экспрессия, не выплескивающаяся за границы сдержанной формы. Единственное, что добавляет от себя Люмет, — это нарушение хронологии: он переставляет акты, разбивает действие на флэшбэки и флэшфорварды, показывает его с точки зрения каждого героя, начинает с кульминации, потом дает завязку и только после — развязку. Мозаика из разных взглядов на одни и те же события напоминает о структуре «12 разгневанных мужчин», за исключением того, что из пространства «Дьявола» изгнаны закон и правосу-

дие: наказание, которое они несут, — ничто по сравнению с тем, на что обрекают себя герои. У их поступков нет сторонних наблюдателей и комментаторов-помощников наподобие современного хора, каким отчасти является группа присяжных по отношению к обвиненному мальчику в «12 разгневанных мужчинах», или толпа из журналистов, полицейских и обычных зевак по отношению к героям «Собачьего полдня», запертым в банке, который они пришли грабить. В этом смысле персонажи «Дьявола» тотально одиноки в своей трагедии — и внимание со стороны закона, когда их судьбу решали бы другие, было бы для них незаслуженной наградой. Отказывая им в таком снисхождении и взваливая на них всю ответственность за содеянное, Люмет еще больше ужесточает картину.

Каждый в этом фильме оказывается орудием в руках другого, а всех вместе связывают друг с другом только насилие, ложь и товарные отношения, нивелирующие различия между палачами и жертвами. Люмет подкладывает в постель к обоим братьям сексапильную брюнетку (Мариса Томей), супругу Энди. Не оставляет сомнений, что старший брат нещадно использует младшего, втягивая его в свое преступление. Доходчиво объясняет, что жена застреленного в ходе ограбления парня рада нажиться на его гибели, требуя от Хэнка денежную компенсацию. А ее новый друг с обывательским цинизмом благодарит за избавление от непутевого соперника. Даже трагедия матерого героя Альберта Финни, самая страшная и глубокая в этой истории, становится козырем в руках его давнего конкурента по ювелирному бизнесу, который без всякого сочувствия сообщает ему, что инициатором ограбления является Энди.

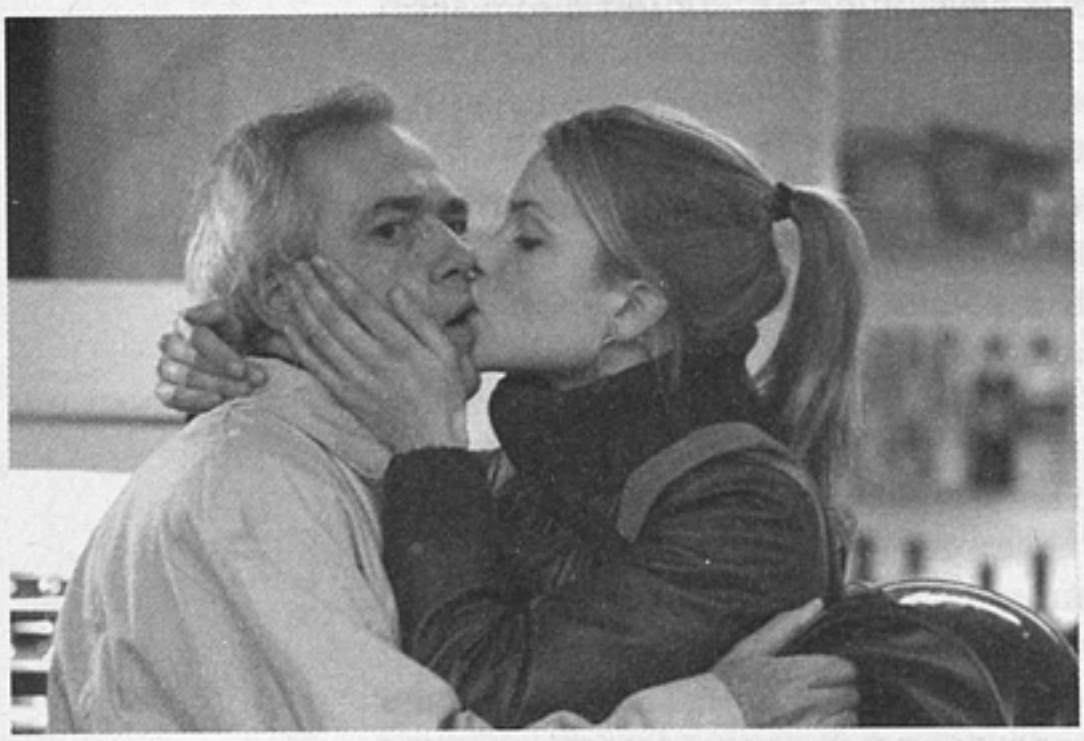
Деконструкция сюжета — вовсе не попытка режиссера выглядеть «современнее»: через перестановку ключевых событий лишь отчетливее видны их закономерность и плотная замотивированность, не допускающие вмешательства фатума, чуждого здесь гостя. Хотя герой Хоффмана и говорит, что «его жизнь — не сумма составных частей, ее слагаемые как-то не складываются». Оттого он и бунтует, разрушает себя, ищет смерти, получая в конечном счете то, что сам же и выбрал. Но, как известно, от перемены мест слагаемых итоговый результат не меняется: самой формой повествования, разметанного на части и обманчиво состоящего из роковых случайностей, Люмет опровергает слова Энди.

Первая сцена картины — жесткий секс Энди с его женой, снятый без всякого эротизма, последняя — смерть Энди, которого не дрогнувшими руками душит родной отец. И вся нелинейная история — это традиционный путь из постели в могилу, из одного интимного места в другое, который по кровавой кривой проделывает демонический и одновременно жалкий герой Филипа Сеймура Хоффмана: начало и финал, как правило, у всех одинаковы, дьявольская разница — только в середине.

НИНА ЦЫРКУН

Но нельзя рябине...

Это история, рассказанная с любовью — той истинно вызревшей любовью, которая неотделима от ненависти, когда уже отчетливо видишь пороки и недостатки предмета, но и понимаешь, что все равно никуда от него не деться, и приходится принимать его таким, каков он есть, ибо он уже часть тебя. Йос Стеллинг не раз обнародовал историю замысла «Душки», но всегда чуть-чуть подправляя, видно, из опасения обидеть обожающую его российскую публику. То он вспоминал про знакомого кинокритика, к которому где-то на фестивальных орбитах привязался один русский, из дружеского расположения невзначай облегчивший карманы заграничного приятеля, то говорил, будто нечто подобное произошло с ним самим. Да и в самом замысле фильма за те шесть-семь лет, пока Стеллинг искал возможность его реализовать, естественным образом многое изменилось — на первое почти восторженное знакомство с Россией и ее обитателями наложились более трезвые впечатления, осложненные, в частности, внезапной болезнью, постигшей голландского гостя на «Кинотавре», и обстоятельствами лечения, порядком разочаровавшими пациента в мифах о прекраснодушном бескорыстии аборигенов.



«Душка» ***(Dushka)***
Авторы сценария **Ханс Хеесен, Йос Стеллинг**
Режиссер **Йос Стеллинг**
Оператор **Герт Гилтей**
Художник **Герт Блинкерс**
Композитор **Барт Ван Лисдонк**
В ролях: **Жене Бервутц, Сергей Маковецкий, Сильвия Хоек, Руслана Писанка и другие**
Eyeworks Egmond, Motion Investment Group, TVINDIE Film Production
Голландия — Россия — Украина
2007

Стеллинг не придумал для «Душки» никаких новых режиссерских ходов — это традиционная для него герметичная, интерьерная картина с минимумом диалогов, к чему располагает уже главная коллизия фильма — к голландцу (которого, кстати, играет постоянный актер Стеллинга бельгиец Жене Бервутц), не знающему ни слова по-русски, приезжает русский (а может, украинец, а может, и какой другой славянин), в свою очередь, не говорящий ни на каком иностранном языке. Название фильма

Стеллинг, тоже не зная русского, нашел, вероятно, в художественной литературе — словечко «душка» принесла на Запад русская эмиграция первой волны (а может, оно стало известно и раньше, во время первой мировой — тогда в западноевропейских языках союзников возникла мода на имитацию русского). И вообще «Душка» вся выстроена на банальностях разного уровня — от простейших, связанных с бытовыми представлениями о русском народе и его менталитете, до интеллектуальных клише.

Многозначно уже первое появление главного героя (Сергей Маковецкий) на экране: по деревянной лестнице дома, где живет европеец Боб, он поднимается в растиражированном узнаваемом облике — в потертой шапке-ушанке и с радостной улыбкой, символизируя не только известную расхристанную «душевность», но и пресловутое «подсознание Запада». Если восточноевропейский экземпляр выглядит ходячим штампом, то и Боба, свое альтер эго, Стеллинг не идеализирует и не наделяет особой индивидуальностью. Боб подчеркнуто типичен, все в нем эдакое среднеарифметическое: и возраст, и внешность, и квартира, и образ жизни — бег по утрам, дежурные сидения в кафе, дрема в кинозале, часы за компьютером и как награда себе — подглядывание за витрину супермаркета, где за кассовым аппаратом сидит типичная юная красотка, которую после работы встречает сверстник-мотоциклист в кожаных штанах, — украденная мечта стареющего одинокого сценариста, без особого вдохновения сочиняющего погонные метры материала для кино.

Холостяцкая берлога Боба выглядит, как грустная пародия на картины старых голландских мастеров: тесно заставленный интерьер с фотографиями на стенах, обязательным окном и вазой с цветами на обеденном столе.

Стеллинг почти навязчиво повторяет кадр с фронтальной проекцией гостиной, где все от века расставлено и разложено по своим местам и куда приезжий вносит сперва легкий беспорядок, потом практически хаос; в финале мы увидим ту же комнату в полном запустении. Что же касается незваного гостя, то его родной «интерьер» — набитый колоритными пассажирами раздолбанный автобус «доисторического материализма», в котором дебелая молодка (Руслана Писанка) в рекордный срок производит на свет сына. Морально и физически устаревшее транспортное средство, из последних сил исполняющее свое предназначение, кое-как передвигается, наверное, лишь благодаря прущей наружу коллективной человеческой энергии, не знающей, куда себя дельно приспособить. «Душка! Душка!» — приговаривают пассажиры, как в александровском «Цирке» передавая новорожденного из рук в руки, чтобы потом хором грянуть в неожиданном для нашего уха бравурном духе «Тонкую рябину». Стеллинг утверждает, что понятия не имеет, о чем эта песня, но в это трудно поверить — ведь в ней, в сущности, на поэтическом языке выражена вся категорично грустная мудрость фильма: нельзя рябине к дубу перебраться. Сей грустный факт изначально придает фильму неизъяснимую печаль, творимую, конечно, не только средствами популярной в отдельно взятой стране песней.

Йос Стеллинг прикипел душой к России, но этот факт не отменил в нем западного человека, который с пронзительной ясностью видит непереходимую пропасть, разделяющую наш евразийский мир и чистопородную Европу. Голландский режиссер рисует наших людей с симпатией и сочувствием, но все равно получается если не карикатура, то дружеский шарж. А как же иначе, если все самые благородные порывы доводятся в нашем исполнении до гротеска, который интересно понаблюдать со стороны, но с которым невозможно ужиться надолго, тем более — навсегда. Стеллинг испытал на себе удушающее гостеприимство «Кинотавра» и Московского фестиваля, воспроизвел свое воспоминание о них в этом фильме, где, кажется, узнаешь за карикатурно отвлеченными фигурами хорошо знакомых конкретных людей — грудастых референток, изображающих знание английского, вальяжных самодовольных толстяков в дорогих костюмах, окруженных оравой лизоблюдов-прилипал, толпу профессиональных тусовщиков, с жадностью набрасывающихся на банкетные столы, вмиг опустошая их, как ненасытная саранча.

Впрочем, Душка в исполнении Сергея Маковецкого не таков; он не способен пользоваться халявой — только исключительно дружеским расположением к себе или тем, что он за него принимает (как правило, обычную, но довольно экзотичную в наших краях вежливость). Случайное знакомство с иностранцем на кинофестивале этот средних лет мужчина с преданными щенячьими глазами воспринимает как начало взаимной дружбы, которой готов посвятить себя целиком, как бы попутно извлекая из нее мелкие для себя удобства. С его точки зрения, разве велика услуга поселить у себя постороннего гостя? Да, для того, кто привык к коммунальному житью, — это пустяк, ему в голову не приходит, как дорого для западного человека его личное пространство, обозначаемое никогда не слыханным Душкой словом «прайвеси». Надоедливый и бесконечно терпеливый, Душка лезет к незнакомому со своей постылой, ненужной дружбой, услужливо повторяя дурацкое «Чай? Кофе?», и клянется никогда не оставлять друга, вызывая в том — вместо ответной благодарности — глухую ярость. При всем при том бессловесный Душка с собачьими глазами так трогателен, искренен и бескорыстен, он так рвется услужить — не зная, как, — что обижаться на него грешно, хотя и не рассердиться невозможно. Кто ж не придет в ярость, когда незваный гость, пришедший поселиться навечно у тебя в доме, сыплет бессчетно сахар в стакан с чаем и размешивает его, нещадно расплескивая по полу, когда нельзя избавиться от него ни мелкими хитростями, ни намеками — а тем временем юная девушка, которую с таким трудом удалось к себе заманить, ускользает, воспользовавшись появлением третьего и явно лишнего...

Но вот парадокс: рассердившись, западный человек начинает мучаться тем жгучим стыдом, который русская классическая литература зарегистрировала как русский национальный бренд. И безупречного поведения интеллектуал вдруг совершает безрассудства, на которые вроде бы способны только бесшабашные русские, — внезапно покинув свой уютный дом, Боб вслед за изгнанным в минуту гнева Душкой отправляется в ту условно славянскую страну, из которой тот прибыл.

Обобщая, можно констатировать, что путешествие Боба есть акт выворачивания наружу его подсознания. Однако той условной страны, той, конкретно говоря, мифологической России на свете нет. Она исчезает, сыграв с пришельцем свой коронный трюк — заманив и обворовав, оставив в одиночестве на ведущей бог знает куда дороге, обсаженной райскими деревьями, где внезапно возникает увиденный на киноленте мечты автобус полувековой давности, из окон которого жизнеутверждающе рвется песня про дуб и рябину. Возможно, автобус везет навстречу Бобу друга Душку, но, скорее всего, никакого Душки тоже в реальности не было, а был фантом, порождение фантазии сценариста, будто увидевшего свое детище ожившим на киноэкране. (Можно также вообразить, что все это происходит уже по другую сторону реальности, в случае Стеллинга это вполне вероятная трактовка сюжета — достаточно вспомнить безвольного дурачка Жерара из фильма «Ни поездов, ни самолетов», собиравшегося в Италию, но с вокзального перепутья неизвестно куда девшегося, то ли в райское средиземноморское тепло, то ли в грязный сортир.)

Действительно, ведь иначе и быть не может: встреча темного смутного подсознания со стерильным рациональным эгоистичным эго — вещь практически недостижимая, как недостижимо объединение России с Евросоюзом. А если такое случится, то Россия поглотит, пожрет бедную Европу и та растворится в ее немыслимых просторах, как растворился в них под рвущий душу напев «Тонкой рябины» голландский сценарист Боб. И вместо уютной, напоминающей картины старых мастеров квартирки останется символично запечатленный Стеллингом кадр — пустое захламленное жилище с засохшими цветами и распахнутым окном, в которое дует пронзительный восточный ветер.

Впрочем, такое случится, только если европейцев поразит массовое помешательство, как оно, возможно, поразило беднягу Боба, не вынесшего этой, извините за выражение, судьбоносной встречи.

ЛЮДМИЛА САРАСКИНА

Вдали от сигнальных огней

Взволнованные и неполиткорректные авторы многочисленных интернет-форумов, фиксируя ажиотажный интерес нынешнего ТВ к романам Достоевского («Снова Дос по ящику!»), теперь, после двух новых сериалов, винят во всем глубокую, осмысленную экранизацию «Идиота», ставшую главным культурным событием 2003 года. Феноменальный успех многосерийного фильма Владимира Бортко соблазнил, утверждают чаттеры и блоггеры, всех тех, кто решил за счет великого писателя сменить амплуа, повысить рейтинги, закрепить за собой репутацию серьезных мастеров. У Достоевского это называется «разом весь капитал»: так, постановщик ментовских стрелялок («Хроники убойного отдела», «Улицы разбитых фонарей») и русской «бондианы» («Агент национальной безопасности») Дмитрий Светозаров преподнес любителям классики «Преступление и наказание», режиссер корпоративных мероприятий и кулинарных шоу Феликс Шультесс посягнул на «Бесов», родитель «Каменской» Юрий Мороз после прозы Марининой взялся за двенадцать серий «Братьев Карамазовых» — вскоре, видимо, покажут и их.

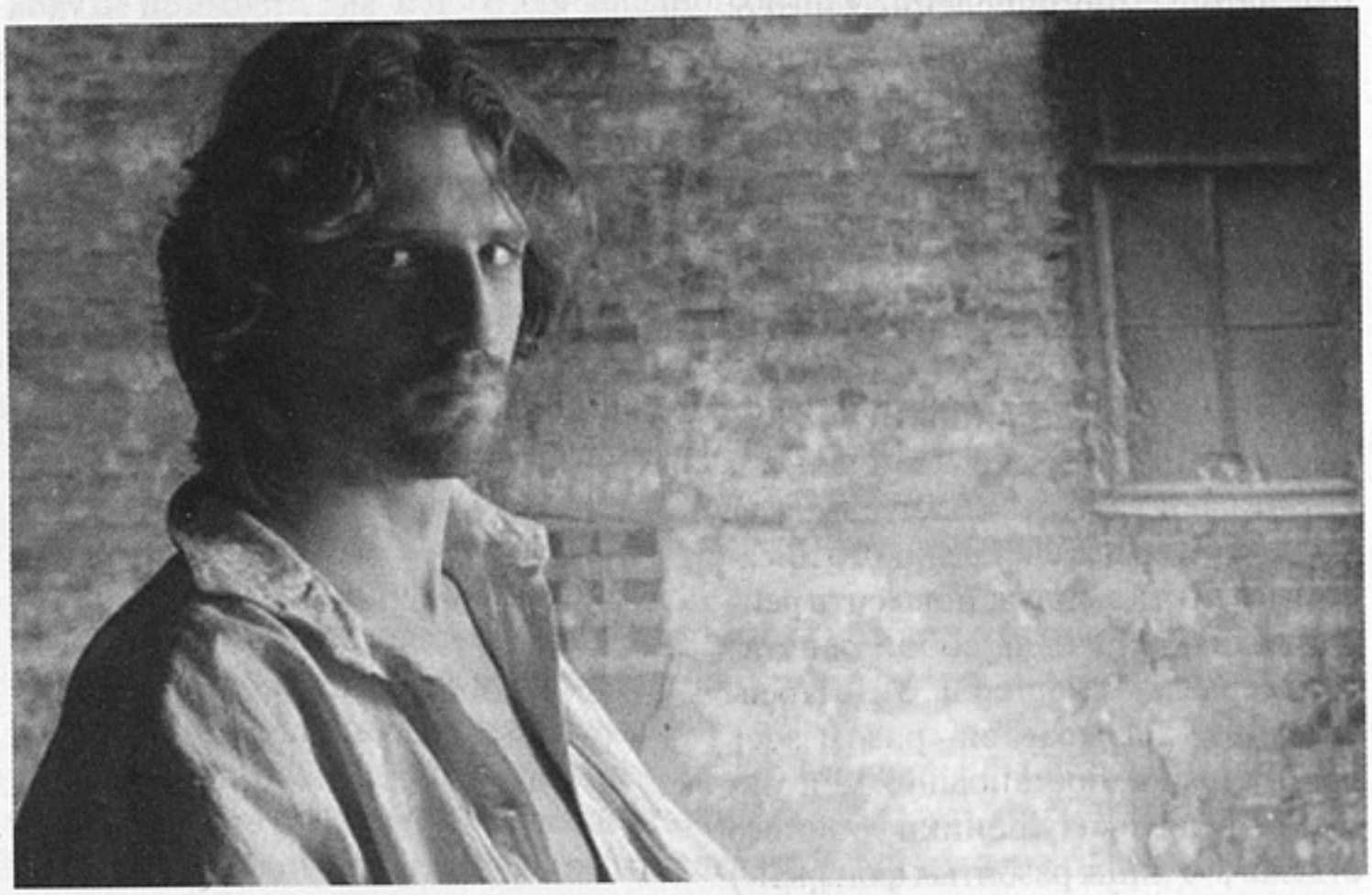
Сразу после «Идиота» казалось и мне: мы возвращаемся к подлинной культурной иерархии, стоим на пороге нового летосчисления на ТВ, а муза экранизаций наконец-то выходит на люди возрожденной из пепла и очищенной от киномыла. Критики с восторгом говорили о прорыве, о серьезной интеллектуальной акции, о смелой заявке на будущее. Тот факт, что кинематографическая общественность вспомнила о существовании у себя дома большой литературы, обещал новые шедевры, в том числе и на поляне «Достоевский».

«Имею ли я право браться за Достоевского?» — этот естественный

«Преступление и наказание»
По одноименному роману Ф.М.Достоевского
Автор сценария **Михаил Смоляницкий**
Режиссер **Дмитрий Светозаров**
Оператор **Александр Устинов**
Художник **Юрий Пашигорев**
Композитор **Андрей Сигле**
В ролях: **Владимир Кошевой, Александр Балуев, Сергей Бехтерев, Зоя Буряк, Андрей Зибров, Андрей Панин, Юрий Кузнецов, Полина Филоненко, Елена Яковлева**
Киностудия Proline-film, ACDC, по заказу Первого канала
Россия
2007

вопрос должны были, по-видимому, задавать себе все те, кто дерзнул, кто осмелился, кто замахнулся... Чем заслужено это право, чем оно уже доказано? Но не боги горшки обжигают. И когда у великих книг возникла толчея, ликовать зрителю особенно не пришлось. Участки застолбили мгновенно, леса возвели дружно, постройку завершили в рекордно короткие сроки, но обживать эти здания пришлось ой как не легко.

К немалому смущению зрителей выяснилось, что сама по себе классика при перенесении ее на телеэкран отнюдь не гарантирует успеха. Как рентген, она высвечивает цели экранизаторов, меру их таланта, а также ту истину, что



«Преступление и наказание»

срастание с художественным примитивом никому не идет на пользу. Классический текст, у которого за давностью лет нет от кино охранной грамоты, держит глухую оборону.

Впрочем, никто как будто и не посягал на первородство романов Достоевского. Напротив, режиссеры (памятуя, быть может, о скрупулезной работе Бортко с текстом «Идиота») клялись в верности первоисточникам, декларировали приверженность канону, уверяли, что не допустят в своих картинах никаких постмодернистских вывертов, ибо их кредо — просветительство, а значит, бережное отношение к классике.

Так, задолго до телепоказа «Преступления и наказания» авторами фильма было сделано немало заявлений об аутентичности «их Достоевского», о принципиальном отказе от собственных трактовок и решении следовать каждой букве великого романа. Из многочисленных интервью режиссера любознательный зритель мог узнать, каких усилий стоили им погоня за правдоподобием в каждой мелочи, установка на максимальную достоверность каждого кадра. Раздобыть древние, тяжелые, как кандалы, башмаки для Раскольникова. Найти полицейские полушпаги для эпизодических персонажей. Изготовить резиновые манекены старухи процентщицы Алены Ивановны, о голову которой дубль за дублем герой разбивал топоры, и не бутафорские, а настоящие (точный слепок сделали с экспоната, находящегося в питерском музее Достоевского). Запастись тазиками с краской, имитирующей кровь разного цвета, и наблюдать, каким оттенком она потечет по гуммозной голове. Отыскать в Петербурге заветный островок — кусок улицы с булыжной мостовой и отсутствием примет цивилизации XXI века. Воссоздать шумовую атмосферу эпохи — без гудков машин и трамваев, звуков современной музыки, зато со звоном колоколов, цоканьем пролеток, трескотней экипажей, пением шарманок. И наконец пресловутые мухи (о них успели написать, кажется, больше, чем о главных персонажах картины): искусственно выведенных насекомых, впавших в спячку (фильм снимали осенью),

в специальных контейнерах привозили на съемочную площадку, запускали в кадр и взбадривали вентиляторами. И только диаметр водосточных труб, сокрушались продюсеры сериала, не соответствовал реальности: при Достоевском они были узкими, и менять их было никак невозможно.

...Несмотря, однако, на значительные средства и силы, пошедшие на трехмесячную подготовительную работу, невзирая на «неслыханно долгий» по нынешним временам съемочный период (восемь серий за четыре месяца, то есть две недели на серию), фильм почему-то не впускал в себя, держал в стороне, не захватывал и не впечатлял. Напротив, чем-то раздражал и отталкивал. Главное, никак не удавалось узнать, опознать Раскольникова в этом невысоком худом юноше с нарочито экзотическим (римским? греческим?) профилем. Нет, одет он был правильно, как надо: грубые башмаки, лохмотья и та самая шляпа — «высокая, круглая, циммермановская, но вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону». Потом стал понятен замысел режиссера. «Раскольников, — разъяснял в печати Дмитрий Светозаров, — ведь не русская, а целиком заемная фигура. Федор Михайлович находился под огромным влиянием французских романтиков — от Шатобриана до Виктора Гюго. В каком-то смысле Раскольников — это русский Жюльен Сорель. У Кошевого (исполнитель роли Раскольникова. — *Л.С.*) абсолютно европейское лицо. И это очень важно. Заемные идеи должен воплощать нерусский персонаж».

Итак, новая экранизация «Преступления и наказания», дотошно воспроизводя антураж старого Петербурга, демонстрируя правдоподобие деталей, проигнорировала главное — то, чем отличается русский Раскольников от европейских растиньяков, искателей карьеры, богатства, положения в обществе. Уже на титрах фильма хор поет текст из монолога Раскольникова: «Кто много посмеет, тот и прав. Тот над ними и властелин». С этой неподвижной идеей сериальный Родион Романович и существует от первой до последней сцены. И дело здесь вовсе не только в эпилоге, пять страниц которого авторы фильма просто отказались читать, поставив финальную точку в том месте, где Родя все еще упорствует. «Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово «злодеяние»? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому они правы, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг». Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною. Он страдал тоже от мысли: зачем он тогда себя не убил? Зачем он стоял тогда над рекой и предпочел явку с повинною?»

Но дальше-то в романе идут те самые роковые пять страниц, в истинность и спасительность которых авторы фильма отказались верить. «Эпилог, — полагали они, — написан другим слогом, видно, что это было сделано впопыхах. Достоевский же писал на заказ, и, видимо, срок подходил к концу. Иначе как объяснить эпилог на нескольких страничках для такого большого романа». Поразительное дело: те самые авторы, которых Достоевский утомлял размерами своих романов («Федор Михайлович, как и большинство писателей его эпохи, страдал многословием», — жаловался Светозаров на страницах газет), забраковали эпилог «Преступления и наказания» как раз за его краткость!

В таком художественном решении исчезли, к сожалению, не только правда, но и правдоподобие. Вовсе не в лаконичном эпилоге, торопясь закончить к сроку большой роман, Достоевский заставляет героя-убийцу осознать глубокую ложь своих убеждений, сочиняет для него сон о неслыханно страшной моровой язве, охватившей человечество, и, не зная, что с ним дальше делать, толкает его на путь раскаяния. Еще в сентябре 1865-го (работа над романом была в разгаре) Достоевский писал своему издателю Каткову: «Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства

мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело».

Это значит, что уже с первой страницы романа Раскольников несет в себе потенциал покаяния. Это значит, что еще до рокового взмаха топора, до пролитой крови Раскольников уже наказан — теоретически обоснованное убийство, «кровь по совести» вырвали его из мира родных людей, и он потерял право на любовь матери, на сочувствие сестры, на участие друга. В таком решении нет ничего заемного, европейского; это, по Достоевскому, русское решение вопроса, а не «выдумка советского литературоведения», как теперь это пытаются доказать адвокаты сериала. Как раз советское литературоведение всегда нехотя, сквозь зубы «прощало» Достоевскому его религиозные поиски. Оно же старательно игнорировало признание писателя: «Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (теперь «религиозные литературоведы», по закону маятника, игнорируют фактор мучений и фактор поисков, а самые ортодоксальные из них укоряют писателя за нецерковность его веры и «розовое христианство»).

Конечно, каждый может относиться к центральной идее экранизируемого классического текста как ему хочется. Но, заявляя, что «свое православие Достоевский себе придумал, потому что стоял перед свидригайловской пустотой» (цитирую одно из интервью Светозарова), режиссер радикально расходится и с текстом романа, и со всем тем, чем действительно был Достоевский. Брутальный убийца-неудачник, обозленный на весь белый свет, каким в фильме явлен Раскольников, так ничего и не понявший в тайне своего «первого шага», — слишком зауряден, чтобы на полтора столетия застрять в мировой литературе. Такие убийцы, имя которым — легион, ничего не говорят ни уму, ни сердцу. Зря на такого Раскольникова тратит силы талантливый следователь-психолог (монологи Порфирия — Андрея Панина обращены не по адресу), зря старается угодить товарищу вдохновенный Разумихин, зря колотится бедная Сонечка — что делать ей с Родей, который, выйдя с каторги, будет твердить прежнее: дурак был, что сознался? Или, потворствуя новым веяниям, она тоже заявит: дура была, что толкнула его принести в полицию повинную голову?

Авторы, увлеченные поиском аутентичных пуговиц, не поверили Достоевскому в главном — так что мы видим другого Раскольникова, другую историю. Раскольников — Кошевой, лишенный нравственных рефлексий, одержимый одной лишь злобой, не способный ужаснуться содеянному или хотя бы сожалеть о нем, предвосхищает Петрушу Верховенского. А тот — тот, уже играючи, превратит тезис о крови по совести в принцип крови по политическому расчету и сделает из греха разделенного злодейства универсальный политический клейстер, который и соединит на время (только на время!) участников бесовского подполья.

Так и могучий красавец Свидригайлов (Александр Балуев), загримированный под Тургенева, почему-то сориентирован на «мучимого безверием» Достоевского. Но ведь Федора Михайловича, по его собственному признанию, «Бог мучил», а не его вечный антагонист. И вот Свидригайлов, духовно соединенный с Достоевским, предстает в картине романтическим героем, отважно застрелившимся по причине любовного фиаско. Почему бы Дуняше и не полюбить этакого славного богатого барина, который облагодетельствовал сирот Мармеладовых и готов был помочь Роде бежать за границу? Почему бы такому Роде и не сбежать? У Достоевского же про бестиального Аркадия Ивановича сказано: «Факты судорожных, звериных потребностей терзать и убивать. Холодно-страстен. Зверь. Тигр».

Пропасть между правдоподобием и правдой не удалось перепрыгнуть и за восемь серий.

«Бесы» Феликса Шультесса компактно уместились даже не в восьми, как планировал ранее режиссер Валерий Ахадов, впоследствии отошедший от проекта, а в шести сериях, так что зрителю телеканала «Столица» хватило рабочей недели (о «недоборе по времени» то и дело напоминалось актерам на съемках). Авторы «многосерийного художественного фильма по мотивам романа Достоевского», тоже, видимо, смущаемые многословием большого романа, удовольствовались минималистским конспектом, почти скороговоркой (отсечен Кармазинов, убраны все предыстории и все биографии романных персонажей). Действие протекает в игрушечных, почти кукольных декорациях (кажется, что их изготовили не на «Мосфильме», а в кабинете губернатора фон Лембке, из бумаги и папье-маше), среди искусственной слякоти и павильонных луж, налитых на сгнившие дощатые мостовые (тоже искусственные), в безвоздушном пространстве убогих комнат или пустынных богатых залов. Жизни нет нигде — ни в умах, ни на крышах домов. Этот мир так безнадежно изгажен и опаскужен, что никто уже не вытащит его из бесовского кружения. «Герои «Бесов» не пьют, не едят, не спят. Они полностью предаются своим страстям. Поэтому у нас минимум житейских деталей», — объяснял режиссер сугубо условный принцип существования героев (хотя в романе десятки сцен, когда герои и пьют, и едят, и спят, и им снятся цветные сны).

Каждая серия начинается музыкальным эпиграфом («Мчатся тучи, вьются тучи...») и заканчивается титрами, медленно, минут по пять (на шесть серий набегает около получаса) ползущими по экрану. Рядом мелькают клипы-кадры, не вошедшие в картину: сработанный топором макет лилипутского губернского города из выкрашенной вагонки (дома и церкви полуметровой высоты), а на его фоне люди бегут, скачут на лошадях, летают, как у Шагала, по воздуху. Фортепьяно, как шарманка, заводит одну и ту же мелодию — ту самую «пиесу» Лямшина, где «Марсельезу» пере-

«Бесы»
По мотивам одноименного романа Ф.М.Достоевского
Автор сценария **Павел Финн**
Режиссеры-постановщики **Николай Столяров, Геннадий Сокологорский**
Режиссер **Феликс Шультесс**
Оператор **Александр Карюк**
Художник **Екатерина Татарская**
Композитор **Юрий Красавин**
Звукорежиссеры **Владимир Глушков, Игорь Родионов, Вячеслав Новоселов**
В ролях: **Юрий Колокольников, Владимир Вдовиченков, Ирина Купченко, Леонид Мозговой, Евгений Стычкин, Инга Стрелкова-Оболдина, Алексей Гришин и другие**
Кинокомпания «Телефильм» по заказу правительства Москвы (Комитет по телекоммуникациям и средствам массовой информации)
Россия
2006

бивает, постепенно оттесняя и совсем вытесняя, гаденький вальсок «Mein lieber Augustin».

Замах Шультесса на «Бесов» — это, как утверждает режиссер, попытка создать кинематографическое произведение, адекватное литературному первоисточнику. «Сценарист Павел Финн чрезвычайно трепетно отнесся к тексту Достоевского, добавляя собственные слова и сцены только для драматургической связки. Фактически все диалоги в фильме — это стопроцентный Достоевский. Ощущение книги было не утрачено». Кажется, однако, что проценты слишком завышены. Сценарий построен так, что зритель, не читавший роман, вряд ли поймет, что, с кем и где все это происходит. Связь между сценами призрачна, картинки-иллюстрации движутся с нарушением событийной логики.

Понять из фильма, «сколько их, куда их гонят» и что, например, связывает Верховенского и Ставрогина, затруднительно — как и то, почему Шатов и Кириллов «не могут вырвать Ставрогина из сердца». «В фильме практически нет отступлений от текста, — говорит режиссер. — Мы даже включили в картину главу «У Тихона», которую редактор «Русского вестника» Катков по соображениям нравственной цензуры печатать отказался. Правда, мы «разбросали» ее по всему фильму. Так, в начале картины Ставрогин вспоминает свои петербургские похождения, в его воображении возникает образ погубленной им девочки Матреши».

Как красноречиво это «разбросали»! Ну не может Ставрогин в начале картины «публиковать» свои петербургские похождения. Привезя листки с исповедью из Швейцарии, он до поры глухо молчит и могильно хранит свои тайны. Он должен дозреть до визита к Тихону, потерпеть поражение в поединке с ним и затем только пуститься во все тяжкие. Человеческий диапазон Ставрогина в картине сильно сужен. От «обворожительного демона», героя «безмерной высоты», гордого красавца аристократа, которого Достоевский «взял из сердца», остались моложавое лицо без следов мучительных страстей и буйных стремлений, брезгливость, франтоватость, белая щегольская шляпа. Надменный, скучающий, бесчувственный до грубости гламурный эгоист в исполнении Юрия Колокольникова — этого слишком мало для жуткой и загадочной маски Ставрогина, для его инфернальной тайны.

Не Князь, не Сокол, не Иван-царевич — зачем он нужен Петруше («вы солнце, а я ваш червяк»)? Петруше, в ком есть и инфернальность, и дьявольская дерзость, и запредельная решимость осуществить свой адский опыт. Киноповествование держится на нем одном — вертлявом, вездесущем, цепком, неотступном, воистину одержимом политическом авантюристе с отвратительным смехом и судорожными ужимками. Но всевластие Петруши в фильме означает, что из романа извлечен и воплощен только памфлетный слой. Мне же хочется напомнить слова Николая Бердяева: «Поистине всё в «Бесах» есть лишь судьба Ставрогина, история души человека, его бесконечных стремлений, его созданий и его гибели. Тема «Бесов», как мировой трагедии, есть тема о том, как огромная личность — человек Николай Ставрогин — вся изошла, истощилась в ею порожденном хаотическом бесновании».

Любопытно сравнить, как в аннотациях к DVD-дискам аттестует себя сам фильм. «В небольшом губернском городе начинается брожение умов, в которое оказываются втянутыми самые значимые лица города. Захватывающие события политической борьбы разворачиваются на фоне запутанных любовных интриг, в которых главная роль отведена основным идейным вдохновителям «революционного» движения...»

Значит, «метафизическая истерия русского духа» даже и не планировалась. Та самая игра на понижение...

Запутанные интриги затмили духовную драму Шатова и трагедию самоубийства Кириллова, и только в одной сцене их существование наполнено высоким «достоевским» смыслом. Улыбка Кириллова, когда он слышит плач новорожденного, веселый цинизм умелой повитухи Арины Прохоровны, кадр, в котором Шатов и его жена Мари, глядя на младенца, мечтают о новой жиз-

ни, и, главное, сам младенец, живой, а не бутафорский — пронзительны и трогательны. Их не коснулись ни сюжетная скороговорка, ни нарочитая условность изображения, ни памфлетная интонация. Здесь (да еще в сцене кончины Степана Трофимовича и в том, как потерянно ищут «Принца Гарри» его мать и Даша) взят такой уровень достоверности, который может пробить даже и ревнивое, противящееся сердце.

Изъян многих экранизаций — в том, что они рассчитаны на массового, то есть, по нынешним понятиям, не читающего зрителя и используют актеров, зна-

«Бесы»

ющих лишь текст своей роли в сценарии. А зритель сведущий помнит, что роман «Бесы» заканчивается не только ставрогинской намыленной петлей, и уж никак не «Марсельезой» в исполнении заговорщиков (то есть их полным торжеством), и даже не читкой Евангелия старцем Тихоном («...и пришли к Иисусу и нашли человека, из которого вышли бесы, сидящим у ног Иисуса»).

У Достоевского пятерка, как только ее покинул, сбежав за границу, Петр Верховенский, тут же распалась, участники бесчинств были арестованы и начали давать признательные показания. Первая проба «систематического потрясения основ, разложения общества и всех начал», оставившая после себя гору трупов, провалилась. Акт политического терроризма, совершенный пятеркой во главе с ее лидером, высветил генетический код будущего, если оно пойдет вслед за предначертаниями Петруши. Россия, раздираемая бесами, стояла перед выбором своей судьбы; угроза ее физическому и духовному существованию, опасность превращения в арену для «дьяволова водевиля», а народа — в человеческое стадо, ведомое и понуждаемое к «земному раю» с «земными богами», были явственно различимы в демоническом хоре персонажей смуты. Нравственный и политический диагноз болезни, коренившейся в русской революции, равнялись ясновидению и пророчеству.

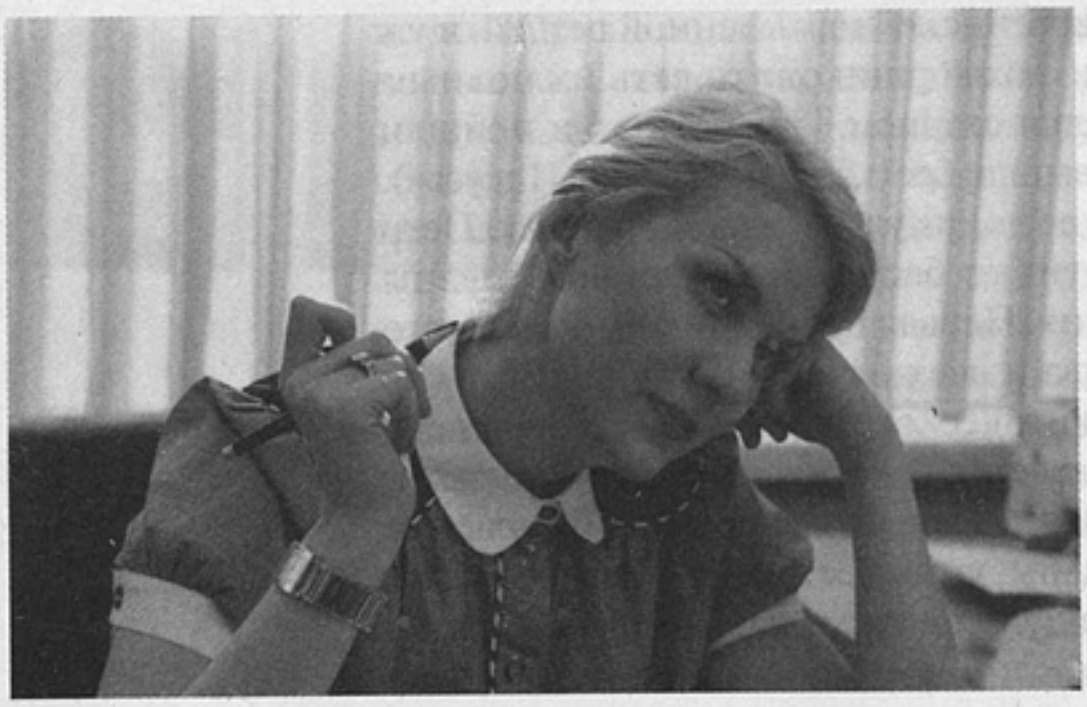
Важно, однако, что финальная точка романа поставлена Достоевским в тот момент, когда деморализованный беспорядками русский губернский город опомнился, оправился и ждет открытого судебного процесса над бесами, а один из них, Виргинский, успевает раскаяться даже еще до суда: «Это не то, не то; это совсем не то!»

Но с эпилогами романов Достоевского экранизаторам фатально не везет. Что-то гонит и сериал «Бесы» прочь от сигнальных огней...

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Барышня Месть

Продюсер картины Павел Лунгин, под эгидой которого дебютировала Марина Любакова, считает, что в числе прочих творческих задач ее «Жестокость» решает и такую: в какой-то мере корректирует современное подхалимское отношение к молодежи. С его точки зрения, этот фильм — среди прочего — попытка взглянуть правде в глаза и увидеть, что дети бывают невыносимы и порочны. Точно знающая, чего хочет, обладающая твердой рукой и легким почерком, режиссер делала, по собственным словам, картину на вполне конкретную и совсем не «подростковую» тему: о столкновении двух очень разных людей — разного возраста, культуры, мировосприятия... Слов нет, людские взаимоотношения всегда — непролазные джунгли с соответствующими законами. И никто в иллюстрации этой аксиомы не может быть так убедителен, как подросток, не приноровившийся к условностям цивилизации.



«Жестокость»
Авторы сценария **Марина Любакова, Денис Родимин**
Режиссер **Марина Любакова**
Оператор **Антон Дроздов**
Художник **Сергей Агин**
Композитор **Дато Евгенидзе**
Звукорежиссеры **Сергей Гусинский, Владимир Литровник**
В ролях: **Рената Литвинова, Анна Бегунова, Евгений Серов, Алексей Франдетти, Ольга Онищенко, Саша Астахова, Яна Гладких**
БФГ-Медиа, Студия Павла Лунгина
при участии киноконцерна «Мосфильм»
Россия
2007

Уму непостижимо, на что бывают способны подростки. Они трогательны, они ужасны. Генетика и первые уроки жизненного опыта в наивном существе — смесь, которая пузырится самыми разнообразными гримасами, и наблюдать за этим — одно из самых увлекательных для режиссера занятий. Дебютант в полнометражном кино Марина Любакова, взявшись за него, сделала предметом своего внимания один любопытный экземпляр из юного поколения, отталкивающий своей способностью к мести и коварством, до которого не всякий взрослый додумается.

Главная героиня фильма Вика (Анна Бегунова) — девушка, только что окончившая школу и провалившаяся на вступительных экзаменах в институт, выросла не в самой благополучной, что называется, непол-

ной семье. Заметно, что она была бы красавицей, если ее переодеть и отмыть. А так — бесполое, но вполне обаятельное существо в кедах и шапочке. Вика переживает не самый лучший период жизни: мало того, что она не попала в институт, парень ее бросил. Она в отместку завладела его (довольно дорогим) фотоаппаратом. В руках обиженного человека и щетка — страшное орудие, тем более — фотоаппарат. Камера подсказала ей, что делать: увидев в глазок объектива, что некий мужчина в одном окне фигурирует как примерный семьянин и отец маленькой дочки, в другом — как вальяжный любовник элегантной дамы лет сорока (Рената Литвинова), Вика делает соответствующие фото и затевает шантаж. В ответ оскорбленный ловелас нанимает крепких парней, и они устраивают шантажистке мордобой. Тогда предприимчивый и еще более обиженный подросток заходит с другой стороны и берет в оборот любовницу обидчика. Вика без особого труда убеждает ее в том, что из-за этого Казановы одна девушка в ее же доме уже покончила с собой (фотокамера действительно подсмотрела развязку чужой драмы, однако истинной ее причины мы до поры не знаем) и вообще он «окучил» всех дам в обозримых окрестностях. Вика предлагает отомстить, и состоятельная банковская служащая, юрист Зоя Андреевна, вскоре соглашается ей в этом помогать.

Самое интересное, что не обида и не ревность заставляют героиню Литвиновой встрять в это сомнительное дело. Скорее, любопытство к экземпляру неизвестной ей породы, который рассуждает жутковато, но в принципе справедливо: зло не должно оставаться безнаказанным. Уступив по существу, Зоя Андреевна очень скоро заходит дальше, чем хотела бы: так иногда случается в дуэли воспитанного человека с напористым наглецом, один за другим сдающим рубежи сопротивления. Вика заимствует ключи от машины обидчика и собирается прокатиться в ней вместе с Зоей Андреевной. Спорить с Викой, у которой на все готов ответ, слишком хлопотно, особенно если беседой двух девушек уже заинтересовался охранник на стоянке. И совсем уж невозможно, когда в какой-то момент нахальная Вика заставляет свою новую знакомую, путающую газ с тормозом, поменяться местами и сесть за руль, угрожая тем, что просто выйдет из машины и бросит подругу одну на автостраде. Так происходит знаменательное событие: Зоя Андреевна начинает «рулить сама». На глазах изумленного патруля машина трогается с места, пробурив по касательной всю вереницу выстроившихся у обочины машин, и налаженная жизнь остается где-то позади вместе с безвинно покалеченными автомобилями.

Если задуматься над тем, что оставила дама в обмен на затеянные безбашенным подростком игры в «отмщение», берет легкая оторопь. Возможно, будь на месте Литвиновой кто-нибудь другой, никто не поверил бы в такое преступное легкомыслие. Но экстравагантная актриса в странных обстоятельствах выглядит как раз органично. И хотя Вика подсмеивается над слабостями новой подруги, советуя Зое Андреевне, охваченной мечтами о дальних странах, отправиться в Душанбе («Там много песка, есть куда голову спрятать»), на самом-то деле героиня Литвиновой менее всего наивна и беспомощна. Похоже, что она и вправду наконец обрела свободу, да и самое себя.

Как только сообщницы ступили на сладкую дорогу мести, фильм как будто уверенно вырулил на надежную колею освежающего бунта без причины и без последствий — то есть со счастливым финалом без КПЗ, тюрьмы и сломанной жизни. Дорога эта в меру приятна и в меру щекочет нервы. Она многократно опробована в кино как спасительный гипотетический выход для несчастного человека. А обе героини «Жестокости» одиноки и несчастны. Девочка, конечно, озлоблена, но, в сущности, на ее долю не хватило любви и заботы. Откуда им и взяться! Матери Вики самой живется несладко: замотанная женщина хронически несчастлива от усталости, работы, нескончаемых забот — одна поднимает двух детей. В свою очередь, начинающая стареть Зоя прожила жизнь, которая ей не очень нравится и чертовски утомила предсказуемым однообразием; а главное — женщина устала от одиночества. И если эту офисную даму слегка поскрести, то под слоем глянцевого лака проглянут материнская забота и человеческая привязанность, которые

могут толкнуть ее к всяческим безумствам, но станут проявлением скрытой до времени подлинности.

Эффектные страницы «страшной мести» обидчику разворачиваются стремительно: бедолагу методично лишают всех благ — автомобиля, который отправили с обрыва вниз, дачи, которую радостно сожгли, престижной работы. В конечном итоге Вика получает не только моральное, но и вполне материальное удовлетворение, дама, как и следовало ожидать, — новую жизнь, которая кажется ей настоящей. В ней нет работы, зарплаты и безопасности. Зато есть новый знакомый — бисексуал, гостеприимством которого подруги пользуются. Новый прикид — шапочка-кеды-бесформенное-все-остальное (кстати, напрасно говорят, что в этой роли Литвинова на себя не похожа: она все так же слегка парит над повседневностью, но Любакова своей режиссерской волей лишила актрису фирменной манерности, открыв для нее новый горизонт). А главное, у Зои Андреевны есть теперь, как ей кажется, друг и предмет постоянной заботы. И перед ними обеими открывается головокружительная перспектива, как у героев голливудских боевиков, — ограбление банка с последующей безбедной жизнью. Для Зои Андреевны, которая и «сдала» банк, где работала, — это абсолютно бескорыстный поступок — таков ее подарок мечтающей о деньгах подруге.

«Жестокость» не скучно смотреть как минимум по двум причинам. Первая — неожиданная Литвинова. Вторая: скрытая, но хорошо ощущаемая в юной девушке поливариантность поведения. На каждом шагу кажется, что Вика поступила так, но могла бы сделать иначе. Она одержима местью, и у бедолаги мужика, который попался у нее на дороге, не было никаких шансов. А у героини Литвиновой — были. «Злобная и тупая тварь» могла ее бросить и подставить много раз, заставив отвечать, например, за машину или дачу. Казалось даже, готова была это сделать. Но не сделала. Пока наконец окончательно не возобладало все то же желание мести, и, конечно, не этому незнакомому мужчине, который самой Вике ничего плохого не сделал. Это месть за безотцовщину, за убогость существования в ободранной халупе и за вечную овсянку на завтрак, за неравные возможности на старте, окрашивающие в мрачные тона перспективы будущего. Месть переносится на ту, у которой все складывалось в точности наоборот, и теперь Зое приходится поплатиться за ее хорошую зарплату и красивые ноги, за короткие юбки и дорогие платья, за шарм благополучия, которого у самой Вики нет. Безобразная выходка в банке, когда Вика оставляет Зою Андреевну на растерзание спецназу, удалившись с кассой в свою новую жизнь, происходит против логики кинематографического мейнстрима и против обыкновенного человеческого желания. Это момент триумфа Виктории, упоительный, как ее прогулка на тоненьких шпильках под восхищенные взгляды толпы, встык смонтированный с шагающей в отряде зэчек Зои, в глазах которой — вот что поразительно — нет ни тени горечи.

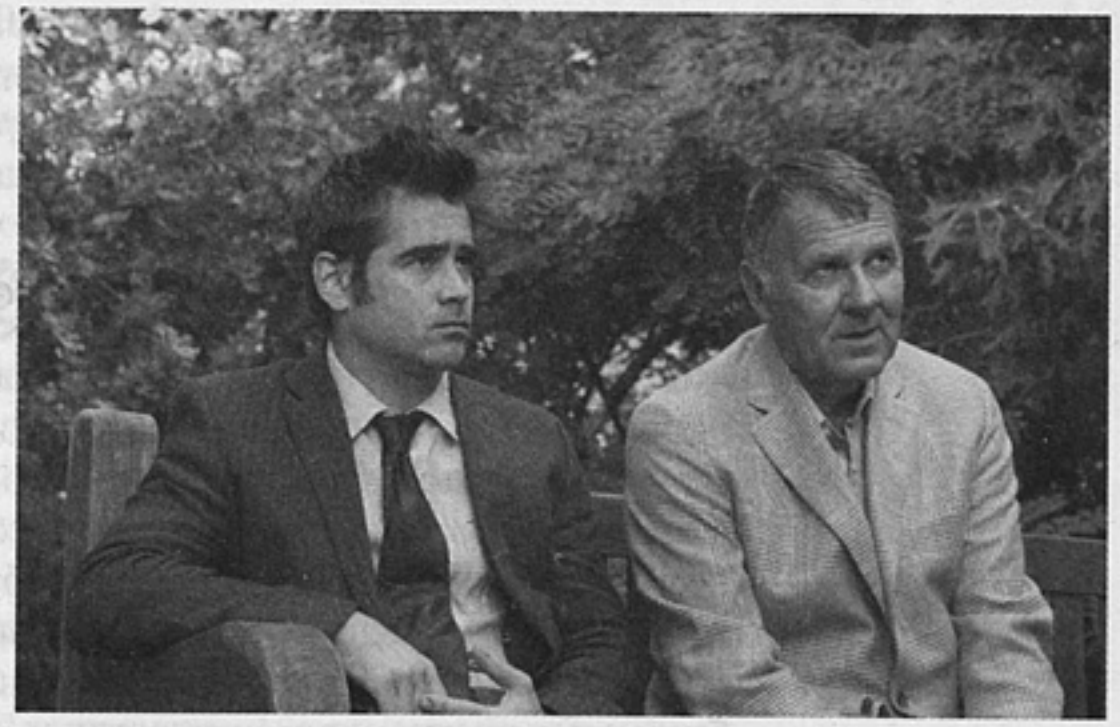
НИНА ЦЫРКУН

На воде

Поразительно, но факт: перешагнувший порог семидесятилетия Вуди Аллен сегодня — самый неожиданный, непредсказуемый и свежий из мировых режиссеров. Даже наиболее дерзкие из них повторяются, кружатся в гетто близких им тем, характерных персонажей, любимых исполнителей. С конца 80-х и до середины 90-х казалось, что и Аллен застопорился, законсервировавшись в кругу одних и тех же порядком надоевших «манхэттенских» тем и образов. От него уж и ждать чего-то неординарного перестали. А он оторвался от родного знакового Манхэттена, обосновался в Европе и, начиная с «Пуль над Бродвеем», стал метко выстреливать фильм за фильмом точно в «десятку». Теперь вот завершил свою английскую трилогию «Матч-пойнт», «Сенсация» и «Мечта Кассандры»[1], где камера Вилмоша Жигмонда ловко снует в тесных интерьерах лондонского дома семейства Блейн.

В третьем фильме Аллен для начала поразил уже кастингом, и даже не тем, что впервые обошелся без американских актеров, а тем, что свел вроде бы не соединимых «местных» Юэна Макгрегора и Колина Фаррела не просто в пару, а в пару родных братьев. Плевать, что они ни капли не похожи друг на друга и имеют разную фильмографическую историю. Все люди братья, когда им позарез нужны деньги, как это случилось с Йеном (Макгрегор) и Терри (Фаррел) Блейнами.

Итак, два брата, уроженцы Лондона, истинные кокни, которых играют шотландец и ирландец, старательно воспроизводя аутентичный, как бы слегка истеричный по мело-



«Мечта Кассандры» ***(Cassandra's Dream)***

Автор сценария, режиссер **Вуди Аллен**
Оператор **Вилмош Жигмонд**
Художник **Мария Джуркович**
Композитор **Филип Гласс**
В ролях: **Юэн Макгрегор, Колин Фаррел, Хейли Этуэлл, Том Уилкинсон, Салли Хоукинс, Джон Бенфилд, Клер Хиггинс и другие**
Virtual Films, Wild Bunch, Iberville Prods.
США — Франция
2007

[1] Наше прокатное название не вполне точно передает смысл оригинального. Cassandra's Dream — не «мечта», а скорее, «сон» (то есть вещий сон) оракула.

дике диалект. Характеры, конечно, разные. Один (Йен), можно сказать, умный: он терпеливо трудится в семейном ресторанчике, который дышит на ладан, он мечтает заняться недвижимостью в солнечной Калифорнии, а пока не позволяет себе лишних трат, даже машины у него нет. И когда поддается искусу, для понта попросив у брата-механика, работающего в авторемонтной мастерской, чинившийся там «Ягуар», ступает на гибельную тропу. Потому что за первым соблазном неминуемо следует второй: на дороге Йену попадается девушка Анджела (Хейли Этуэлл), у которой забарахлил автомобиль. Дальше понятно: машина у девушки дорогая, стало быть, надо соответствовать и врать, будто шикарный «Ягуар» его собственный. И еще больше приходится соответствовать, когда девушка оказывается актрисой, что, кстати, вполне логично (по принципу смежности) выводит повествование в русло древнегреческой трагедии. Сюда же ведет и другая линия фильма, связанная с Терри.

Терри, младший брат, без преувеличения сказать, придураковатый простак, любитель пива и азартных игр, которому соблазн явился в виде редкой удачи — крупного выигрыша на собачьих бегах. Но шальные деньги не приносят счастья; за выигрышем последовал проигрыш; не успев насладиться везеньем, Терри проигрался в пух и задолжал серьезным людям немыслимую сумму в 90 тысяч фунтов. Правда, выигрыш братья успели использовать по-умному — вложили в покупку яхты. Яхта, впрочем, слишком громко сказано про эту посудину; так, ржавый катер небольшого размера, получивший, однако, пышное имя — «Мечта Кассандры». Ирония в том, что под Кассандрой Терри подразумевал не прорицательницу царских кровей, которая никогда не ошибалась в мрачных предсказаниях, за что и была нелюбима сообществом, а собаку, принесшую ему удачу. Так тема рока, как всегда у Вуди Аллена, когда речь заходит о высоком, безжалостно упала на примитивно кинологический уровень.

Вообще в этом на редкость плавно и линейно разворачивающемся сюжете тонус поддерживают именно перепады высокого и низкого, смешного и ужасного. Скажем, Анджела, конечно, артистка, но погорелого театра, расположившегося где-то на задворках. Никакого блеска, никаких люстр и лож, никакого красного бархата; крохотное пространство сцены переходит в зал, где умеренное число зрителей, сидя за накрытыми столиками, вполглаза наблюдают за стараниями труппы. А давно выросший в мифический персонаж богатый американский дядюшка Хоуард (Том Уилкинсон) на поверку превращается из доброго гения семейства Блейн в мошенника, которому грозит разоблачение и, скорее всего, суд.

До поры фильм развивается в фарсовом духе, раскрывая в Макгрегоре и Фарреле прежде неведомые нам блестки комического дарования. Кульминация этой фарсовой прелюдии — сцена в парке под дождем (в зеленом английском парке, под нудным английским дождиком), где, неуклюже прячась от непогоды, братья заключают сделку с «дьяволом-искусителем» — американским дядюшкой, который готов ссудить их деньгами в обмен на взаимную услугу: всего-то и надо убрать одного неудобного сотрудника, который может сильно дядюшке навредить своими показаниями на заседании аудиторской комиссии. И вот когда, казалось бы, ничто не мешает братьям выполнить эту просьбицу и потом жить долго и счастливо, у младшего неожиданно взыгрывает такая штука, о которой он раньше и не подозревал. Называется она архаичным словом «совесть» и глаголет в форме внезапного вопроса: «А вдруг Бог есть?»

На самом деле это сам Вуди Аллен, дожив до преклонных лет и отбросив изощренные игры разума, так вот напрямик обращается к нам — и к самому себе — с этим сакральным вопросом и, более того, похоже, дает на него столь же прямой ответ.

Характерно, что сомнения рождаются в душе не правильного и почти безгрешного Йена, а туповатого, недалекого, подверженного мелким страстишкам Терри. Колин «Македонский» Фаррел без натуги изображает эту внезапную напасть, которой по-щенячьи неуклюжий Терри и сам стыдится,

как неприличной болезни. Тем временем Йен, после того как заказанное преступление свершилось, не только не разделяет эти ни к месту возникшие сомнения, но и довольно легко позволяет все тому же искусителю склонить себя ко второму убийству. Череда искушений сменяется серией преступлений: если сначала опасность представлял дядюшкин сослуживец, то теперь опасен Терри, которого так и тянет отправиться в полицию с чистосердечным признанием. Одно убийство тянет за собой другое. Вуди Аллен прекрасно знает эту зловещую логику, обыгрывая в своих фильмах ситуации «Преступления и наказания» и «Американской трагедии». Так же, как в «Матч-пойнте» попавшему в тупик Крису, собиравшемуся убить беременную подругу Нолу, приходится убить старуху консьержку, так и Йен ради самосохранения после убийства идет на братоубийство, отсылающее и к мелькающим в диалогах именам Медеи и Клитемнестры, и к всплывающей по умолчанию библейской истории Авеля и Каина, попутно свидетельствуя о том, что имя Бога в фильме прозвучало не случайно.

Тема всей английской триады Вуди Аллена — преступление и наказание — разыграна на коллизиях романа Федора Достоевского и романа Теодора Драйзера. В результате получается «американская трагедия преступления и наказания» с комическими обертонами фирменного алленовского снижения — достаточно вспомнить эпизод попытки убийства девушки-любовницы в лодке на пруду в «Сенсации», как парафраз из «Матч-пойнта». (В «Сенсации» убийство не удалось — девушка оказалась хорошей пловчихой, а покушение было ею же и подстроено.) Финал «Мечты Кассандры» тоже разыгрывается на воде, на яхте, где Йен планировал отравить Терри, но в завязавшейся между ними стычке неудачно упал, расшибся до смерти, а Терри прыгнул в воду и утонул, не в силах выносить груз греха.

Кассандра, некогда предсказывавшая гибель Трои, и на этот раз оказалась вестницей смерти — все главные герои фильма Аллена умерли, но трагикомизм ситуации заключается в том, что пророчество исходило все же от собаки, наверное, чтобы было не так страшно. (Щадя зрителя, Аллен, как всегда, снимает комедию, следуя некогда высказанной им максиме: «Мир скорее смешон, чем трагичен»; потому и сцену смерти братьев он монтирует с легким «жизнеутверждающим» эпизодом шопинга их подружек.) А поскольку ничего случайного в фильмах Вуди Аллена, несмотря на их кажущуюся избыточность, нет, «собачий след», метко попадающий на традиционные парковые пейзажи, подчеркивает отсутствие гармонии человека с природой (в лоне природы замышляется противоестественное злодейство смертоубийства), в отличие от слиянности природы и животного. Вот природа в облике «Кассандры», о палубу которой расшиб голову убийца, и отомстила. Терри в этой истории как будто меньше виноват, ибо его поведение, как выяснилось, определяется врожденными инстинктами, как это бывает у животных, а более щедро наделенный разумом Йен не только от природы, но и от родного брата чувствует отчужденность, не преодолеваемую даже братской любовью. В классической теологии такое состояние характеризуется как «ад».

Изменив место дислокации и антураж съемок, обратившись к иностранным актерам, Вуди Аллен на самом деле снял все тот же американский фильм о необоримой разобщенности, который снимает всю свою жизнь.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Синяя фея, или Американская мечта

Начиная с 30-х годов XX века и до сегодня Голливуд мифологизировал американских гангстеров. Аль Капоне, Диллинджер, Бонни и Клайд — это далеко не все, кто становился героями фильмов. И вот теперь благодаря фильму Ридли Скотта «Гангстер» к суперзвездам криминального мира присоединился еще и Ники Барнс[1], черный парень из Гарлема, который в 70-е наладил перевозки чистейшего героина из джунглей Юго-Восточной Азии. Героин под названием «синяя фея» был настолько хорош, что за короткое время драгдилер при участии своих многочисленных родственников сколотил огромное состояние.

Правда, в фильме Ридли Скотта героя зовут не Ники Барнс, а Фрэнк Лукас[2] (это известный ход; в «Лице со шрамом» Хоуарда Хоукса под именем Тони Камонте все узнавали Аль Капоне). Время действия «Гангстера» смещено с конца 70-х на более ранние годы, когда еще не закончилась Вьетнамская война, что позволило авторам сгустить преступления своего героя: героин он возит ни много ни мало в гробах убитых на полях Вьетнама солдат. К тому же в оригинале фильм Скотта называется «Американский гангстер» и тем самым сразу же заявляет о своей причастности к американской традиции гангстерского кино. И недаром, ибо это фильм об «американской мечте», точнее, о той ее интерпретации, согласно которой для достижения этой самой мечты все средства хороши.

«Американская мечта» — то, чем были одержимы все самые знамени-

«Гангстер» ***(American Gangster)***
Автор сценария **Стивен Зайлиан**
Режиссер **Ридли Скотт**
Оператор **Харрис Савидес**
Художник **Артур Макс**
Композитор **Марк Стрейтенфелд**
В ролях: **Дензел Вашингтон, Рассел Кроу, Джош Бролин, Лимари Надал, Тед Ливайн**
Universal Pictures, Imagine Entertainment, Relativity Media, Scott Free Productions
США
2007

[1] О Нике Барнсе более основательно рассказывает еще и документальный фильм «Господин Неприкасаемый» Марка Левина.
[2] Кстати, в «Гангстере» появляется герой по имени Ники Барнс (его играет Кьюба Гудинг-младший), но это лишь привет прототипу.

тые голливудские гангстеры от Рико из «Маленького Цезаря» до Вито Корлеоне из «Крестного отца». «Мир принадлежит тебе» — памятный слоган из классического «Лица со шрамом» и его не менее знаменитого римейка 1983 года — точно выражает суть этой философии. To be somebody (быть кем-нибудь) — так утверждал жизненное кредо антигероя 20-х годов краеугольный фильм жанра «Маленький Цезарь». Судя по «Гангстеру», это кредо сохранилось почти неизменным как минимум до времен Фрэнка Лукаса. В одной из ключевых сцен Лукас (Дензел Вашингтон) со знанием дела поучает братьев: «Либо вы кто-то, либо никто!» В ходе конкретного жизненного урока выясняется важное условие становления «кем-то»: Фрэнк собственноручно, на глазах у братьев и гарлемской публики, стреляет в голову своему конкуренту. В гангстерском мире это что-то вроде ритуального теста на профессионализм: не можешь застрелить сам, не смей поучать других.

Если верить фильму, сценарий которого написан Стивеном Зайлианом на основе статьи из New York Magazine, сам Фрэнк Лукас учился уму-разуму целых пятнадцать лет, пока состоял на службе телохранителем и личным шофером у одного из крупных итальянских мафиозо. У покойного босса Лукас унаследовал не только «щедрость» в виде раздачи гарлемской бедноте бесплатных индюшек на День благодарения, но и понятие о грандиозной силе семейного бизнеса — то, что обычно характеризует итальянский криминальный мир. Таким образом, Фрэнк Лукас — гангстер «с понятиями». Это не мешает ему быть предельно жестоким; фильм начинается со сцены, в которой Фрэнк поджигает и тут же расстреливает одного из несчастных, стоящих у него на пути.

Ридли Скотт никогда прежде не снимал фильмы о гангстерах. Возможно, поэтому его первый опыт на эту тему оказался сделан в лучших традициях жанра. Подчеркиваю: в традициях. Ничего нового он здесь не изобретает, но с формулой управляется виртуозно, что и есть самое интересное в «Гангстере».

В одной из лучших статей об американском гангстерском кино Роберт Уоршоу писал, что жанр выражает ту сторону сознания, которая отвергает святая святых американского общества — американизм. Философия американизма основана на представлении о социальной и политической организации общества как торжества бодрого, здорового, счастливого взгляда на жизнь. Счастье становится главной политической задачей, определяющей качество человеческой жизни в целом. Американец просто обязан быть счастливым, а индивидуальное право на несчастье допускается только в том случае, если оно не претендует на роль политически значимую. В свою очередь, любой продукт масскульта, будучи публичным актом, должен брать в расчет эту политическую целесообразность, то есть поддерживать публичную мораль. И если в нем этого нет, как, например, в гангстерском фильме, если он включает в орбиту своего исследования смерть и страдание, то автоматически превращает героя в трагический персонаж. На самом деле фундаментально этот социальный оптимизм никого не может обмануть, так что масскульт, как правило, подспудно затрагивает глубинное чувство отчаяния, скрывающееся за маской оптимизма. Гангстерское кино постоянно и последовательно репрезентировало налет трагизма, неизменно сопровождающий результат бешеной погони за успехом.

Успехом одержим и Фрэнк Лукас. Именно мечта об успехе заставляет его переехать из небольшого городка Северной Каролины в Нью-Йорк, где происходит действие фильма, ведь по канону жанра гангстер может проявить себя только на просторах «асфальтовых джунглей». Криминальный бизнес Фрэнка быстро крепнет и разрастается, он пытается торговать уже не только в Гарлеме, Бронксе, Квинсе, Нью-Джерси, но как будто стремится прорваться в город мечты, ибо, как отметил Уоршоу, реальный город производит преступников и только воображаемый — гангстеров.

Первый показатель успеха — одежда гангстера. Акцентируя этот момент, Ридли Скотт словно вспоминает харизматических американских гангстеров «первого призыва» — Рико, Тома Пауэрса и Тони Камонте. Однако в «Гангстере» костюм играет с героем злую шутку: он становится трагической ошибкой, которая приводит к краху мечты. Жена Фрэнка, носящая символическое имя

Ева, искушает своего Фрэнка-Адама дорогой шубой из шиншиллы, которую тот надевает на финальный боксерский матч и выглядит в ней, как суперзвезда. Но именно этот шаг становится роковым. За ним последует «изгнание из рая». Кричащий наряд не только привлекает внимание коррумпированного копа с гадким именем Трупо из отдела особых расследований, который тут же начинает требовать «свою долю», но и неподкупного полицейского из отдела по борьбе с наркотиками Риччи Робертса (Рассел Кроу), моментально поместившего фотографию Лукаса в свой личный «иконостас» подозреваемых.

Присутствие антагониста обеспечивает в гангстерском фильме фабульную константу: взлет главного героя сменяется стремительным падением.

Ридли Скотт настойчиво подчеркивает незаурядность Робертса параллельным монтажом, позволяя зрителю следить за обоими героями одновременно. Их знакомство происходит в момент ареста Лукаса на церковной паперти — хрестоматийном месте для американского гангстерского кино (именно на входе в церковь был застрелен главный герой «Ревущих двадцатых» Рауля Уолша). О Робертсе можно сказать, что он бабник, плохой отец, но он еще и неподкупный полицейский, заслуживший от коллег нелестные слова «хренов бойскаут».

Благодаря харизме Рассела Кроу, превращающего Риччи не столько в ходячую неподкупность, сколько в живого человека, не лишенного слабостей, присутствие полицейского не исчерпывается чистой функциональностью. Одинокая спартанская жизнь Робертса, полная случайных связей и отчаянной лихости, сводящей с ума окружающих, разительно отличается от мира, который пытается построить Фрэнк Лукас. Казалось бы, дом — полная чаша, веселые семейные праздники, красавица жена, счастливая мать, умиленная успехами сына, воскресные походы в церковь, «честность, порядочность и трудолюбие» (так формулирует свое кредо американский гангстер), а еще патриотизм, который не позволяет Лукасу бежать от своих врагов в другую страну, — абсолютное воплощение американизма. Но здесь «Гангстер» несет в себе двусмысленность. Ведь, в сущности, Лукас строит свое благополучие как любой другой, стремящийся к успеху. В его случае это бизнес на смерти (Ридли Скотт прослаивает фильм кадрами, показывающими умирающих от передоза «синей феей»), но разве, как заметил Уоршоу, нам неизвестно, что успех практически всегда предполагает выход за пределы законного, чаще всего агрессивный?

Фрэнк Лукас гордится высоким качеством своего продукта, как бы морально оправдывая себя, вписывая в рамки реальных рыночных отношений, и воспринимает расплату за преступление как неудачный поворот дел, результат происков конкурентов-завистников, ибо «Успех — значит враги».

В отличие от персонажей эпохи бурных 60-х (вроде Бонни и Клайда), в фигуре Фрэнка Лукаса нет намека на бунт против истеблишмента, точно так же гробящего солдат во Вьетнаме, как это делает героин в самой Америке. Фрэнк скорее консерватор, выделяющийся редкой предприимчивостью: идея возить наркоту непосредственно из Юго-Восточной Азии приходит ему в голову после просмотра телесюжета о том, как стремительно служащие американского контингента во Вьетнаме подсаживаются на героин. Оказавшись в нужном месте и в нужное время, Лукас просто пытается делать капитал. И здесь «Гангстер», безусловно, идет вслед за трилогией «Крестный отец» — знаменитой метафорой Америки. Экстраполируя проблематику фильма в современность, завязанную на новой войне и втянутую в более изощренные траффики, Ридли Скотт показывает, как неординарные представители криминального мира пытаются использовать заточенную на преступление машину капитализма в погоне за «американской мечтой». Впрочем, их умение подлаживаться под истеблишмент смягчает трагизм ситуации. В обмен на сотрудничество с правоохранителями и конфискованные капиталы система готова их простить — и вот уже сам неподкупный Робертс, став адвокатом, берется помогать вышедшему на свободу Фрэнку Лукасу.

АЛЕНА СОЛНЦЕВА

Хорошо артикулированное подсознание

Российское документальное кино обрело очевидного лидера — фильм «Мать» Антуана Каттина и Павла Костомарова победил на всех отечественных фестивалях и конкурсах, в которых участвовал. При этом его почти не заметили международные форумы, обычно благосклонные к российским документалистам (и это несмотря на участие в производстве европейских продюсеров). Нам показывают, что этот фильм — наше внутреннее дело, в нем есть нечто, важное для здешнего зрителя и незаметное или неценное для европейских профессионалов.

По форме картина принадлежит к модному направлению «реального кино», чьим главным признаком служит сочетание документальных съемок с художественными приемами игрового кинематографа — когда авторы тщательно скрывают свое присутствие, герои же действуют, как будто не замечая камеры. По способу изложения сюжета «Мать» не является документальным фильмом, и это именно то, к чему сегодня стремятся наиболее продвинутые российские авторы неигрового кино.

Количество картин, живописующих российскую глубинку с ее экзотическими персонажами, сегодня очень велико. Фильмы о медвежьих углах, о маргиналах, алкоголиках и деревенских стариках, стали сегодня едва ли не доминантой процесса — смесь архаического быта с нищетой кажется сочной и яркой фактурой, а свобода и непосредственность не ведающих стыда персонажей воспринимается как художественное достижение. Тем более что благодаря современным видеокамерам, их легкости, чувствительности и маленьким размерам подойти к героям очень близко стало просто. К тому же, российские зрители с их благоприобретенным за годы советской

«Мать»
Авторы сценария, режиссеры, операторы **Павел Костомаров, Антуан Каттин**
Киностудия «Параллакс-видео», Les Films Hors-champ, Les Films d'Ici
Россия — Швейцария — Франция
2007

власти ханжеством и суженным кругозором, до сих пор так рьяно пугаются мата, пьянства, уродств на экране, что просто грех не воспользоваться их священным страхом перед реальностью.

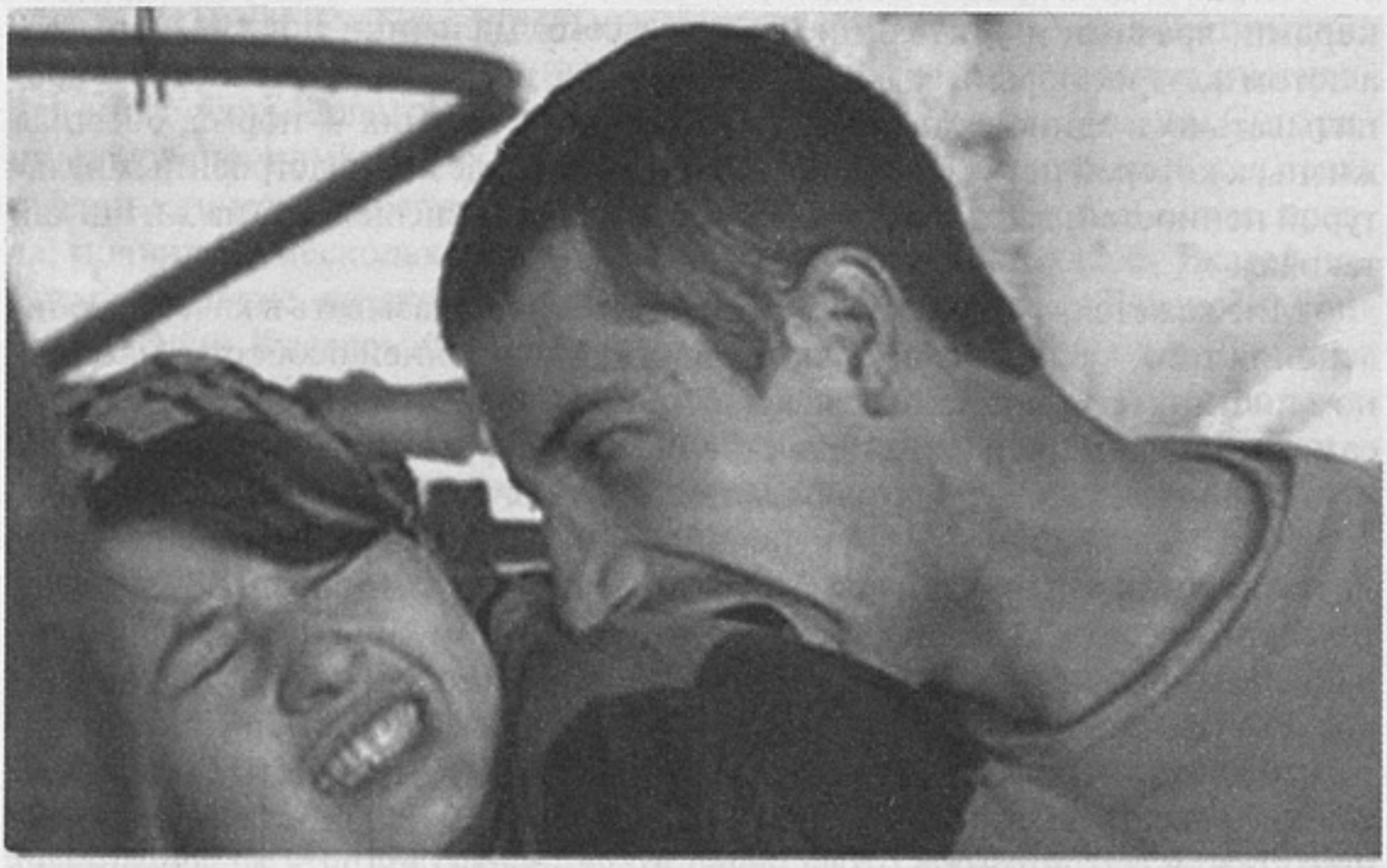
Но сегодня эти дедки и бабки, тихие женщины и лукавые мужики, одичавшие дети и спившиеся родители стали приедаться своей похожестью, предсказуемостью. Несмотря на свою близость к природе и кажущуюся естественность, этот мир довольно скоро продемонстрировал свою одномерность. Взаимоотношения натуры и фильма не так однозначны, как кажется многим авторам, надеющимся преодолеть волевым усилием скудость пейзажа или пустоту объекта. Жизнь простого человека по большей части действительно элементарна и не интересна, в чем нас как раз и убеждает фиксирующий ее кинематограф. Из ничего не выйдет ничего, увидеть среди повторяемого, однообразного, ориентированного на физиологию пространства нечто, достойное внимания — задача для большого художника. И чем с бóльшим энтузиазмом очередной режиссер-документалист всматривается-вслушивается в своего героя, в его угловатую и скованную пластику, в его косноязычную речь, тем скучней становится зрителю, тем яснее обнаруживается совершенно антигуманная, но, увы, очевидная истина: не каждый человек достоин истории и не каждая жизнь становится произведением. К сожалению, многие молодые документалисты этого так и не понимают, продолжая снимать и монтировать пьяные откровения «маленького человека», принимая недосказанность и невнятность его историй за шершавую поверхность подлинной жизни.

«Мать» на этом фоне кардинально выделяется своей не сразу заметной обдуманностью. Материал картины отфильтрован едва ли не в сотой степени. Не только случайных, спонтанно снятых и понравившихся своей спонтанностью кадров нет в картине, но из фильма безжалостно выброшены — ради выразительности целого — несколько ярких и образных сцен, присутствовавших в первоначальном варианте. Уверена, что в материале, снимавшемся, как это и положено для настоящего фильма-наблюдения, много месяцев, удачных, но не пригодившихся сцен было гораздо больше. К тому же Павел Костомаров, один из двух авторов картины, — талантливый и высокопрофессиональный оператор, поэтому материал фильма, сохраняя востребованную нынче свежесть и непринужденность, попросту хорошо снят.

Все это условия обязательные, но не они сделали картину. Мало увидеть хороший материал, мало его хорошо снять, нужно еще и осмыслить. А с этим у нас в кино дефицит. Те же Костомаров и Каттин, свой предыдущий — и очень хороший — фильм «Мирная жизнь» сознательно загнали в рамки довольно банального, хотя и по гражданski честного конфликта. В «Мирной жизни» патриархальность старого чеченца противопоставлялась невнятному и мутному быту российского села, в котором работали герои — отец и сын, бежавшие из Чечни. Причем положительным героем этой драмы был, понятно, старик, строгий и работящий, воплощающий традицию и жертвенность, а отрицательным — соседский Толик, десантник, отправляющийся по контракту в Чечню. И между ними — несчастный молодой Апти, жаждущий общения со сверстниками и в то же время не умеющий пристроиться к их агрессивному и пьяному быту, а потому пропадающий в дыре античеловеческого мира. Титры, оформляющие сюжет фильма, были осознанно дидактичны, направляя зрителя не столько к реальности, которую авторам пришлось ради идеи слегка исказить, но к нужному, то есть, по их мнению, правильному выводу.

«Мать» сделана иначе. Социальное и назидательное из картины вычеркнуто. И я думаю, не потому, что взгляды авторов изменились. Скорее, они почувствовали, что подходить к той жизни, что стала предметом их интереса, с публицистической моралью не стоит. Любая идеологическая интерпретация эстетически чуткого человека нынче коробит, поскольку она спрямляет и огрубляет сложную систéму отношений, которая складывается при рассмотрении человеческого, индивидуального аспекта. Но, уйдя от публицистичности, Костомаров и Каттин куда ближе подошли к пониманию сути происходящего.

В их фильме героиня существует в особом (и, кажется, решительно непонятном иностранцам) пространстве. В этом мире, где живут ее дети, где она сама иногда напрашивается на бабье счастье, вообще нет ни общества, ни государства. Внешний мир представлен странными, по видимости бесполезными, но неотвратимыми институциями. Во-первых, школой, куда вынуждены ходить дети, без радости, но и без особого сопротивления: там им вбивают в голову нечто для них чуждое и лишнее, но ничему дельному не учат. Во-вторых, больницей, туда ходят рожать (но можно обойтись и так), там тоже исполняют некие обязательные действия — делают анализы, дают справки, но



«Мать»

не лечат и не вылечивают. И в-третьих, судом — предварительной инстанцией, за которой маячит непременная тюрьма. Герои принимают эти учреждения как данность, как навязанную необходимость, не признавая их частью своей жизни.

Настоящая, подлинная жизнь существует лишь внутри семьи, то есть внутри того общества, ответственность за который они на себя берут. Интересно, что судить или оценивать своих детей героине не приходит в голову. Она не считает «неудачным» ни того сына, который уже сидит в тюрьме, ни того, кто вот-вот туда сядет. Старшая дочь радует ее тем, что похожа на мать, но и других она не осуждает, принимая такими, какие есть (при этом вовсе не закрывая глаза на, мягко говоря, особенности их характеров). Ни образование, ни работа не являются там ценностями, как не идет речь о достатке и успехе. Жить — значит жить, проживая день за днем, с покорностью принимая все, что посылает судьба, — вот не сформулированное, но проявленное кредо этого семейства и его главы, матери девятерых детей.

Мы ничего не узнаем толком о прошлом героини, впрочем, нам достаточно знать историю ее детства. На свою мать, продавшую ее в четырнадцать лет замуж «чучмекам» за бутылку водки, она вроде и обижается, как и на мужа-козла, избивавшего ее и детей, но ей и в голову не приходило сопротивляться, бороться за свои права. К тому же, мы не знаем, что в этих рассказах — правда, а что нет. В общем, сгодится любая история, потому что дело не в ней, а в дне сегодняшнем. Таком, каким мы его видим. Здесь колбасный сыр и селедку, приготовленные к свадьбе, нужно запирать от детей («а то к вечеру ничего не останется, все сожрут»), прибив к двери загнутый гвоздик... В доме, оклеенном старыми бумажными обоями, из мебели — только кровати, столы да стулья. А разбитый стул косорукий жених Женя чинит, буквально забивая насмерть изогнувшимися гвоздями, а после прыгает на нем, чтобы доказать — стало прочно.

Но то, что зрителю кажется бедным и убогим, на самом деле — свидетельство о достоинстве. Потому что у каждого есть постель и постельное белье, а к 1 сентября — чистые белые рубашки. И на свадьбе — гости и невеста в белом, хоть и с чужого плеча, платье, в декольте которого для убедительности засунуто полотенце. И можно купить арбуз. И все ходят в школу, хотя и непонятно, чему их там научат. Все нормально. Как у людей. И не важно, чего это стоит.

На самом деле героиня искренне может гордиться тем, что не спилась, не загнулась, не отдала детей в чужие руки, сохранила семью, где все они — вместе. Да, ее дети вряд ли станут красными командирами, знатными комбайнерами, врачами и учителями. Скорее всего, мальчики пойдут в армию, а потом ждут их тюрьма да водка. Девочкам же придется рожать детей и воспитывать их в одиночестве. Но это нас пугает, а для них — норма, обычная жизнь, к которой нет у них претензий. В их мире, где нет надстроенных культурой ценностей, высшим и единственным благом является сама жизнь как таковая.

Мне кажется, что именно эту картину нужно показывать в качестве объяснения того, как на внешней покорности и внутренней особости, на мощном инстинкте жизни, биологической, природной, не поднявшейся до высот самоорганизации, держится вся странная конструкция российской реальности. Показанная как будто на клеточном уровне. На уровне подсознания.

Голосуя за фильм «Мать» нынешняя кинематографическая общественность оценила, я думаю, в первую очередь, ее не явный, но очевидно оптимистический месседж. Зрители чувствуют, что есть в этом кино нечто утешающее и обнадеживающее. Вроде и дно общества, но — твердое, не илистое, не зыбкое. Вот насчет широкой дороги есть сомнения. Но в отсутствие иных целей, та, что движет героиней — просто выжить, вырастить потомство, любить их всех, не бросать и не осуждать, — оказывается едва ли не единственно достойной. Дело в том, что мать этого нелепого семейства ни разу не усомнилась в высшем смысле своей жизни. Хотя ее в этом никто не поддерживал, не поощрял. Она сделала это сама. Приняла эту жизнь такой, какой она ей досталась, и не прокляла ее, а нашла силы радоваться.

Интересно, что появлению фильма «Мать» мы обязаны инициативе швейцарского феминистского фонда, заказавшего Каттину и Костомарову картину о русских женщинах. На материале, снятом для этого заказа, и родился один из лучших российских документальных фильмов о современности. Обидно, что, несмотря на недавний расцвет нашей документалистики, рядом с ним сегодня практически нечего поставить. Не показывал в этом году ничего нового Александр Расторгуев — очень талантливый ростовский режиссер. Сергей Лозница, Виктор Косаковский — признанные мастера — снимают изысканные, но далекие от нерва реальной жизни фильмы. Есть множество довольно способных молодых кинематографистов, в чьих работах можно найти живые наблюдения над реальностью, но нет большой формы, нет серьезных, продуманных, затратных проектов. И, надо заметить, их у нас никто и не заказывает. Телеканалы, которые в основном сегодня покупают документальное кино, хотят фильмов числом поболее, ценою подешевле и менее всего заинтересованы в серьезных исследованиях. Им в принципе не нужны социально значимые проекты и уж тем более художники, пристально всматривающиеся в подсознание общества.

Государство, оплачивающее большую часть авторских документальных проектов, еще может осилить идеологический заказ, но совершенно не способно на реальную культурную политику, его аппарат не в состоянии вести селекционную, просветительскую работу. Про состояние художественных вузов я не говорю, хотя это едва ли не единственная возможность для проявления дарований, активизации новых сил. Закрыта школа «Интерньюс», в которой одна только мастерская Разбежкиной способствовала появлению целой плеяды авторов с незашоренным и свежим взглядом. Общественных фондов, жаждущих инициировать серьезные кинопроекты, у нас нет.

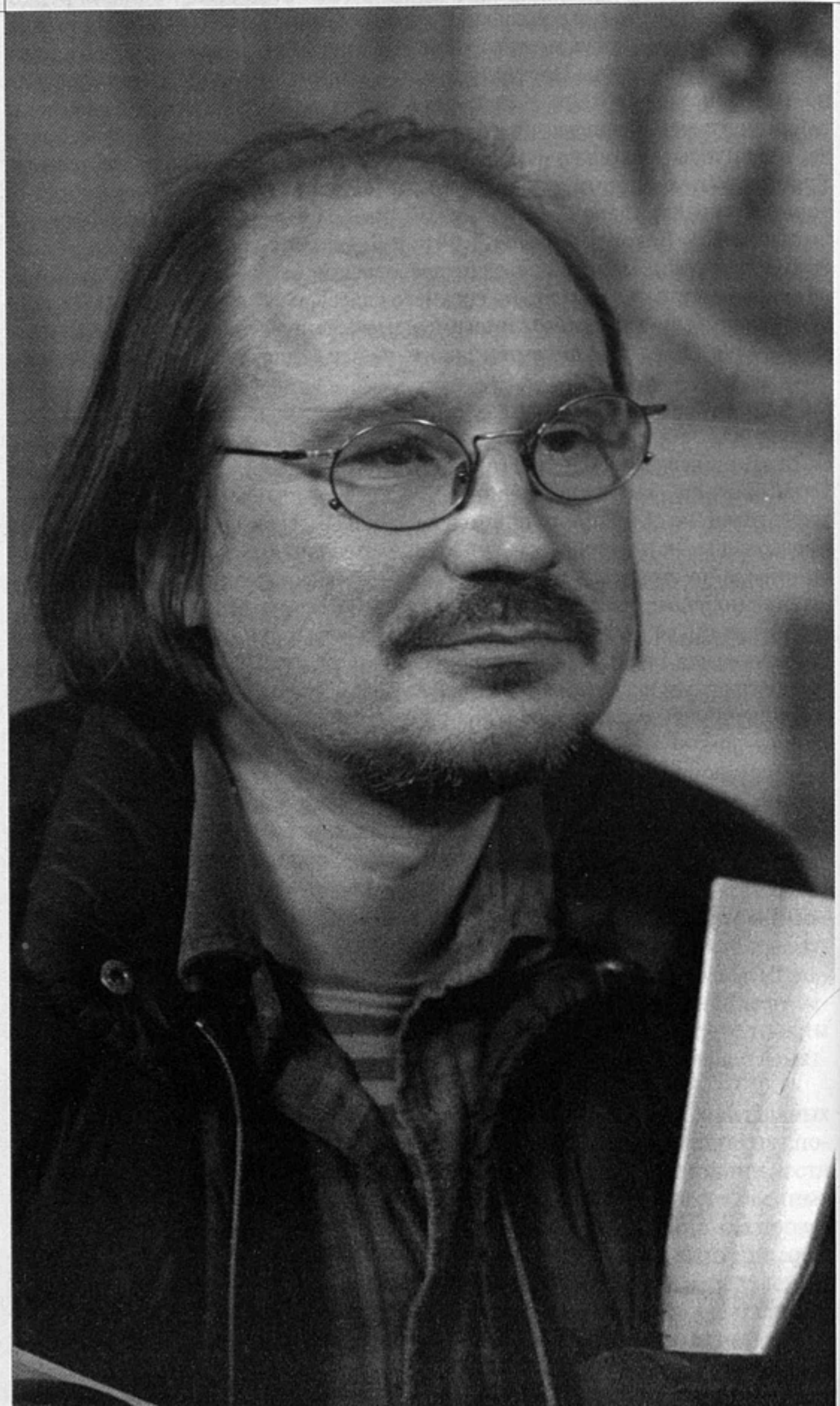
Нет у нас и потребности общества в появлении таких фильмов. Они не востребованы публикой, в которой еще с советских времен начисто выбито любопытство к собственной жизни и не воспитана потребность в искусстве. Кстати сказать, не будь наша культура столь безразлична сама к себе, тот же фильм «Мать» стал бы предметом широкого обсуждения. О нем спорили бы культурологи и филологи, обществоведы и журналисты. Его показывали бы студентам исторических, социологических, политологических факультетов. У нас же, кроме призов на фестивалях и конкурсах, ему больше ничего не досталось.

Среди новых картин молодых документалистов сегодня очень редко встречаются фильмы на социальные и уж совсем никогда — на политические темы... В лучшем случае, можно вспомнить зарисовки — фильм про лимоновцев «Да, смерть» Алены Полуниной, «Внутренний джихад» Никиты Сутырина, но в основном в кадре — пейзажи и портреты, с удивительной для столь публицистической профессии отстраненностью взгляда автора. Сейчас, правда, появилось несколько фильмов — и среди них «Мой класс» Екатерины Еременко (тоже, кстати, снятый не на российские деньги), «Далеко от Лондона» Юлии Киселевой, «Березовский trip» Дмитрия Пищулина, Дмитрия Охотникова, «Человек апреля» Дмитрия Лавриненко — где в качестве героев появляются не маргиналы, заинтересовавшие своей фактурой, а представители близкого авторам круга, среднего класса, и даже современной интеллектуальной элиты. Те, кого кинокамеры, увлеченные либо гламурными звездами — для ТВ, либо чудиками и алкоголиками — для фестивалей, обычно не замечают.

Сам по себе фильм «Мой класс» не выдающаяся работа, но в нем зафиксирована та часть общества, которая сегодня себя официально не презентирует, ограничиваясь сообществами в ЖЖ и тусовками на «одноклассниках.ru». Герои фильма — выпускники элитной московской школы — интересные и толковые люди, но объединены они только прошлым, своим школьным детством, и совершенно не интегрированы ни в одну сегодняшнюю общность, будучи рассеянными по странам и городам. На этом уровне, высокоинтеллектуальном и даже снобском, наблюдается то же отсутствие структуры, что и внизу, там, где живут герои фильма «Мать». Не случайно, я думаю, что и Александр Расторгуев для своей многофигурной фрески «Дикий. Дикий пляж» (фильма, ставшего одним из лидеров 2006 года) выбрал состояние, которое выравнивает и нивелирует все сословия и социальные уровни или не требует их проявления — дикий отдых на морском берегу.

Наше документальное кино находится в такой же растерянности, что и общество, его породившее... Отсутствие структуры самой социальной жизни, ее безразлично аморфное состояние не позволяют художникам зацепиться за какие-нибудь выразительные, выпуклые ее ребра, и редкий автор сумеет найти адекватную этой дисперсной мути художественную форму. Антуану Каттину и Павлу Костомарову это удалось...

И М Е Н А



Алексей Балабанов

АРСЕНИЙ СУХОВЕРХОВ

Пространство подростка

КИНОЯЗЫК АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА

Вот N. позвонила вчера, плакала, говорила - счастлива, что живет со мной в одно время. Звонил знаменитый режиссер Y., сказал: «Мы все хотели, а ты сделал».

Из интервью Алексея Балабанова журналу «Медведь», 2007, июнь

Юбилей «по паспорту» у Алексея Балабанова будет через год, когда ему исполнится пятьдесят. Точную дату другого юбилея — десятилетнего — определить нельзя, но говорить о нем следует именно сейчас, потому что как раз на рубеже 1997—1998 годов, после того как достоянием широкого зрителя стал первый балабановский кинохит «Брат», его автор начал стремительно превращаться в самого заметного и наиболее активно и яростно обсуждаемого кинорежиссера страны. А стараниями критики, признавшей, пусть и не единогласно, его «Груз 200» наиболее ярким художественным высказыванием в российском кинематографе 2007-го, Балабанов оказался одним из самых статусных кинематографистов в сегодняшней России.

Если говорить о языке изобразительном, языке формы, то выявить у Балабанова его очевидные константы, логику эволюции, практически невозможно. Разумеется, каждый из его фильмов обладает завершенным визуальным языком, который может быть описан и проанализирован. Но говорить о нем в целом — трудно. Тут мы имеем дело со своего рода хамелеоном. Ситуация отчасти уравновешивается вербальным материалом балабановских фильмов. Вот здесь как раз обнаруживается его «ноу-хау» — постоянство индивидуального почерка — в речевых и ритмических конструкциях диалогов и отдельных реплик, в жесткой и чрезвычайно эффективной взаимосвязи вербального и монтажного ритма.

Балабанова, безусловно, отличает тяготение к минимализму — не визуальному, но прежде всего к вербально-ритмическому. Переводчик по первому образованию, он и словесный текст своих картин зачастую спрессовывает до пределов сухого и лаконичного «подстрочника», вычищающего эмоциональную и содержательную нюансировку, благодаря чему возникает эффект, будто действие озвучено скупой информационной выжимкой — переводом с какого-то другого языка, за которым могут иногда чудиться более развернутые ресурсы недоговоренного оригинала. Конструкция высказывания и само их содержание у балабановских героев либо несет сугубо информативную нагрузку, либо, даже если и претендует на обобщения и философичность, застревает на довольно примитивном подростково-обывательском уровне. При этом такая «физиология языка» наиболее органична для психо-

типа как отдельных персонажей, так и «собирательного героя» кинематографа Балабанова.

На тех репликах, которые заключают в себе функцию смысловых, идеологических креплений общей содержательной конструкции фильма, режиссер всякий раз подкрепляет эффектную словесную точку визуальной. За главными ударными фразами следует мгновенная смена плана — через затемнение или музыкальную перебивку. Действенность этого дискретного элементарного на первый взгляд приема редко учитывается в отечественном кино, одним из слабых мест которого традиционно остается ритмическое построение и механика взаимодействия с базовыми основами зрительского восприятия.

Не берусь утверждать, что Балабанов целенаправленно изучал методики воздействия на подсознание, выработанные американской психотерапевтической школой Милтона Эриксона и его последователей, но с некоторыми важными постулатами этой методики балабановский ритмический метод, безусловно, резонирует. Точно выверенные, синхронизированные с вербальными посланиями затемнения и монтажные перебивки как раз и оказываются у Балабанова экранным эквивалентом «утилизации» моргания, практикуемого в трансово-гипнотической терапии Стивена Гиллигена в качестве средства преодоления критической опосредованности пациентом действий и сообщений врача-гипнотизера.

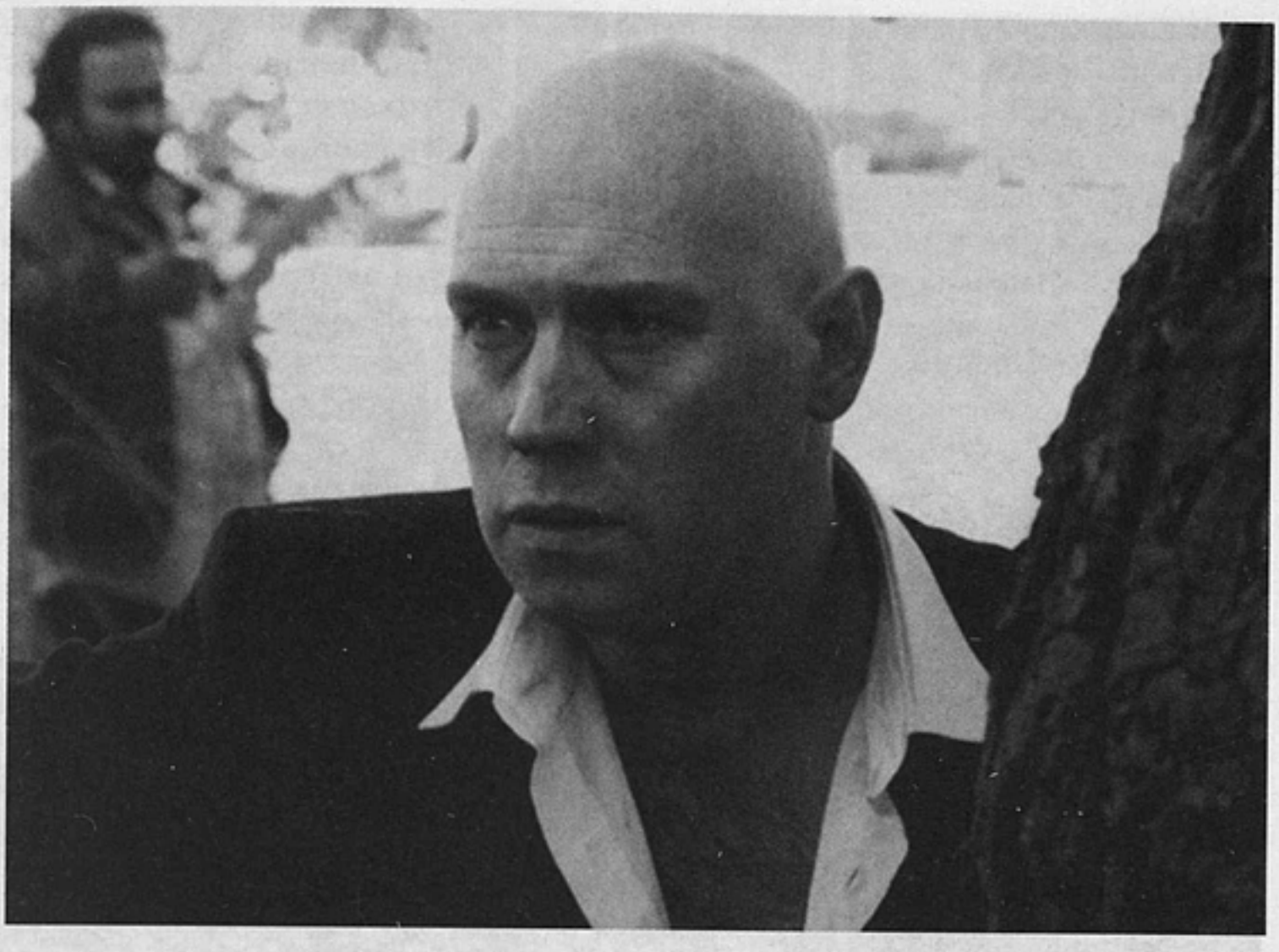
Думается, именно здесь скрыто то, в чем Балабанову действительно нет равных в российском кино и благодаря чему его картины излучают особую энергию внушения даже тогда, когда грешат несовершенством формы и логическими неувязками содержания, которых не простили бы другому автору. «Вот почему Господь мне такое дал: я делаю то, что людям нравится», — объяснял Балабанов минувшим летом на страницах журнала «Медведь». Похоже, имя «господа» в данном случае — Милтон Эриксон. Эта его невидимая рука не позволила «Братьям» (особенно второму) и «Войне» соскользнуть на уровень вторичных боевиков, «Мне не больно» — на уровень спекулятивно-сусальной мелодрамы, а «Грузу 200» — на уровень перестроечной чернухи, содержательное родство с которой фильм, безусловно, демонстрирует, но от которой дистанцируется, кроме всего прочего, и структурой повествования.

Киноязык Балабанова, как уже было сказано, отличается именно неустойчивостью, непостоянством, от одного фильма к другому он «колеблется вместе с линией» — жанровой, тематической, идеологической — и демонстрирует отсутствие или даже невозможность завершенности. И в 90-х, и в нулевых эти колебания и то, что за ними кроется, постоянно резонируют с формальными колебаниями языка российского социума, рифмуются с ними, тем самым превращая Балабанова в главного режиссера постсоветской России. Это обстоятельство и заставляет сосредоточиться не на сугубо эстетическом анализе его творчества, не на одних лишь формально-языковых особенностях его картин, но и рассмотреть балабановский кинематограф в содержательном ракурсе как постепенно оформляющуюся смыслообразующую структуру, пребывающую в особой взаимосвязи с общероссийским социокультурным, идеологическим и психологическим текстом.

Вне зависимости от жанровой специфики и хронологической последовательности появления отдельных фильмов кинематограф Балабанова демонстрирует циклическую повторяемость взаимно обусловленных обстоятельств, внутренних мотивов, навязчивых состояний и способов их внешнего выражения — преимущественно в форме коммуникативных эксцессов.

Универсальным обстоятельством, заведомо довлеющим над героями почти всех его фильмов, оказывается фактическая или символическая, но при этом не менее тотальная, бездомность — неукорененность в границах зримого персонального пространства либо вынужденная необходимость или непреодолимая потребность вырваться за пределы этих границ.

Безымянный герой полнометражного дебюта Балабанова «Счастливые дни» бродит по Петербургу в тщетных поисках крыши над головой.



«Брат-2»

Землемер из «Замка» напрасно пытается доказать свое право спокойно расположиться на новом месте, которое из места предполагаемой будничной службы постепенно превращается для героя в болезненный фантом.

Данила Багров в первом «Брате» пребывает в пространстве того же Петербурга, как на территории враждебного инобытия, «нерусского города», скрывающего агрессию за каждым поворотом и агрессию провоцирующего. «Брат-2», заставляющий героя переместиться в Москву, а затем в Америку, фиксирует еще большее отчуждение между героем и пространством и еще большее сгущение агрессии как психофизиологической изнанки этого отчуждения.

Лиза в фильме «Про уродов и людей» обретает кажущееся избавление в бегстве за границу, но тут же обнаруживает стремление к символическому возвращению через мазохистское наслаждение в борделе.

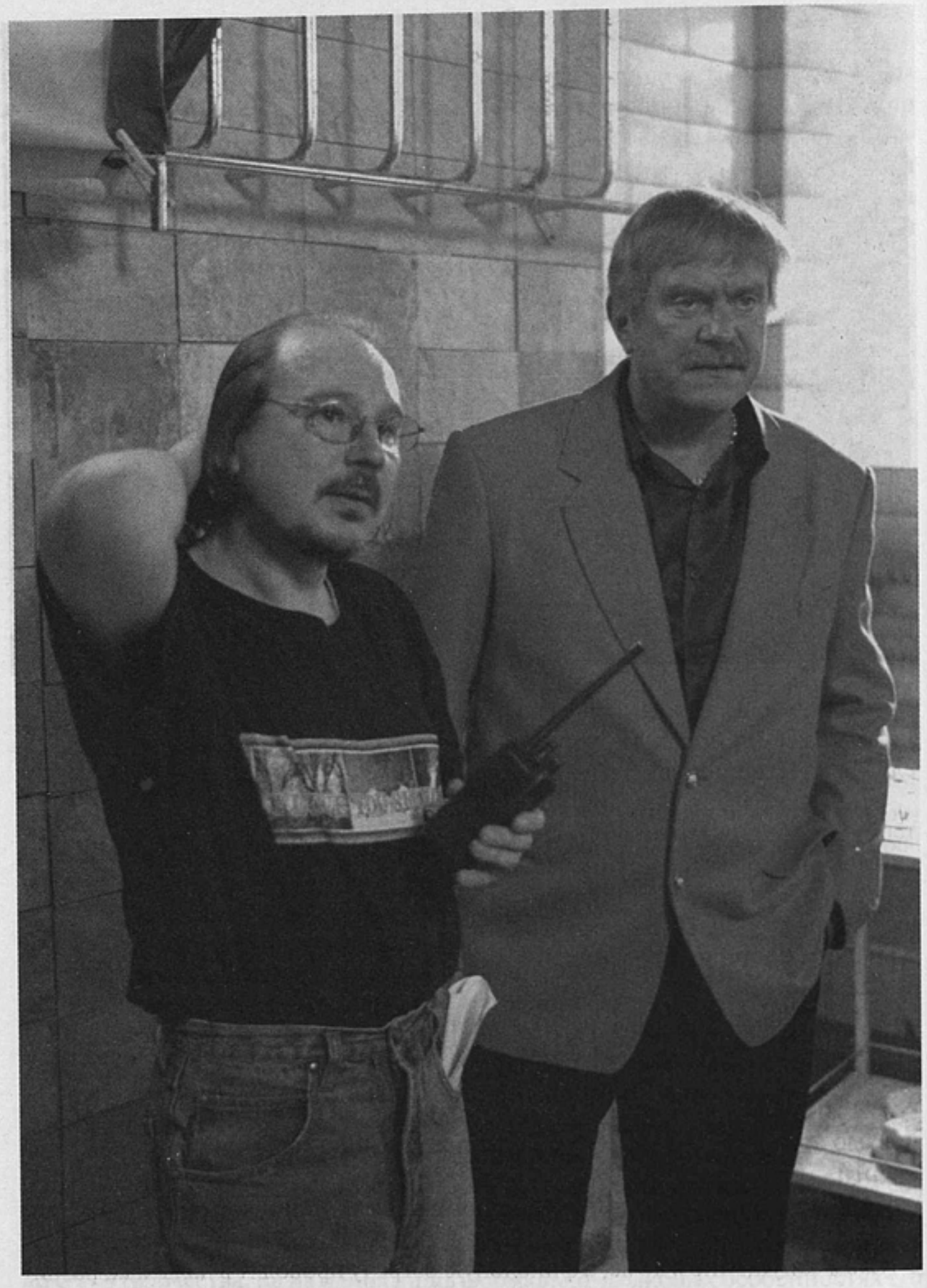
Иван в «Войне», едва вернувшись домой, начинает маяться и с готовностью позволяет увлечь себя вновь в пространство «чужих», в пространство смерти.

Герои фильма «Мне не больно» занимаются дизайном чужих квартир, скорее фантомной, нежели реальной архитектурой, и сами при этом обитают в чужом запущенном доме, а финальную встречу проводят в палатках, разбитых на земле, куда мечтают сбежать из города.

Милиционер Журов в «Грузе 200» дома появляется в виде гостя-призрака, приходит в свою квартиру, как в гостиницу для интимных свиданий, чтобы тут же без лишних объяснений исчезнуть. Скорый уход не следует за появлением лишь однажды — когда дома его задерживает смерть.

Навязчивый балабановский мотив бездомности отчетливо рифмуется с синдромом российского социума, вызревшим с распадом советской империи и проходящим у психологов и социологов под кодовым названием «кризис идентичности». То есть с драматически переживаемой неспособностью общества и личности в полной мере идентифицировать, соотнести себя, свои стереотипы, потребности и ценности с окружающим пространством, с собственной средой обитания, которая перестала генерировать понятные и близкие ценности и образы.

Сама структура означенного конфликта указывает на подчиненное, пассивно-выжидательное положение общества и индивидуальности по отношению к среде обитания, к пространству, ощущаемому как глобальная одушев-



Алексей Балабанов и Никита Михалков на съемках фильма «Жмурки»

ленная сила, как божество, способное оставить своих чад без смыслообразующего, целеполагающего «окормления», либо вновь одарить их благодатью желанной самоидентификации и целеполагания. Таким образом, вскрывается механизм инфантильных, застревающих на примитивно-языческой стадии взаимоотношений социума и личности с собственным пространством и вытекающая отсюда амбивалентность этих взаимоотношений. Вечный поиск дома в собственном доме, переживание синдрома его утраты, стремление к гармоничному слиянию с пространством обитания, смешанная с одновременным ужасом перед ним, провоцирующим потребность в бегстве. И усугубление отчужденности и враждебности в случае буквальной или символической миграции на «сопредельные территории» пространства и смысла, создающей видимость смены пассивной позиции на активную.

Именно такой сменой, влекущей за собой и смену поведенческих, а заодно и жанровых стратегий, характеризуется вновь попадающий в резонанс с общероссийским символическим дискурсом переход Балабанова от абсурдист-

ского периода начала 90-х («Счастливые дни» и «Замок») к открываемому «братской» дилогией периоду «милитаристского экспансионизма» рубежа 90-х и нулевых. В сущности, он и оказался в российской культуре тем, кто предложил смыслообразующую стратегию, наиболее комфортную в ситуации, когда невозможна полноценная самоидентификация в собственном пространстве. Предложил — опередив в этом кремлевских идеологов нулевых — тот символический выход, серьезный запрос на который уже был сформирован в подсознании нашего социума.

С этого времени в балабановском кинематографе возникают еще два принципиальных, циклически повторяемых мотива, частично исчерпывающих его символико-смысловую структуру. Первый — мотив той самой экспансии на чужие территории, в качестве которой поочередно выступает то географическое пространство «не наших» («Брат», «Брат-2», «Война»), то эквивалентное ему историческое пространство прошлого («Про уродов и людей», «Жмурки», «Груз 200»).

Второй мотив, органически связанный с первым, — мотив насилия как неизбежного способа постижения «иного» и действия в пространстве «чужих». Насилия военного, криминального или сексуального, но всякий раз сопряженного как неизбежное с преодолением границ — будь то границы географические, исторические или границы собственного пола. Последнее находит косвенное отражение даже в единственной мелодраме Балабанова «Мне не больно», где наметившаяся поначалу любовная гармония в финале оборачивается свиданием-умиранием — героиня не может даже целоваться и любая сексуально окрашенная инициатива со стороны партнера оказалась бы жестоким насилием по отношению к ней.

Взаимосвязь сексуальности и насилия обещала проявиться и в «Брате»: в первоначальном варианте балабановского сценария Данила Багров заставал свою любовницу — водительницу трамвая — в момент интимного свидания с другим мужчиной, сопровождаемого поркой партнерши, облаченной в ошейник и закованной в наручники. И в милитаристском, и в эротическом дискурсе Балабанова мы обнаруживаем, как в символико-идеологической структуре кино отражается структура инфантильно-подросткового невроза, провоцируемого кризисом коммуникации с пространством «иного», с областью чужих смыслов, образов и ценностей, их табуированностью и заведомой невозможностью «мирного» преодоления табу — тут можно быть либо насильником, либо жертвой.

Экспансия и насилие определяют не только внутреннюю драматургию фильмов Балабанова, но и связывающую их воедино символическую стратегию режиссера в его собственной коммуникации с миром, артикулируемой в его кинематографе. При этом Балабанов всегда современен и актуален. Но не в силу социально-психологической критичности своих картин, которая могла бы иметь место, будь он по своей творческой природе аналитиком-диагностом, способным взглянуть на «свое» пространство со стороны и более или менее безжалостно отрефлексировать и препарировать его. Напротив, его неизменная актуальность кроется как раз в его некритичности к основополагающим символическим стратегиям социума и в частичном следовании им. Прежде всего — в следовании ритуалу условной «эмиграции» в периферийные по отношению к актуальным «здесь и сейчас» пространствам «там и тогда».

Этот ритуал обозначает и одновременно легитимирует уклонение от конфликтного диалога с реальностью сегодняшнего дня, социальный эскапизм, во многом определяющий постсоветскую культуру. Заодно он легитимирует и символическое насилие, происходящее на «чужой», периферийной территории и оказывающееся более или менее приемлемой и безопасной сублимацией жесткости и откровенности в диалоге с реальностью. Диалоге, ограниченном сознательными и подсознательными запретами. Эксцессы с миром «чужих», когда агрессия является изнанкой страха и комплексов, для инфантильно-подросткового сознания хотя и драматичны, но все же прием-

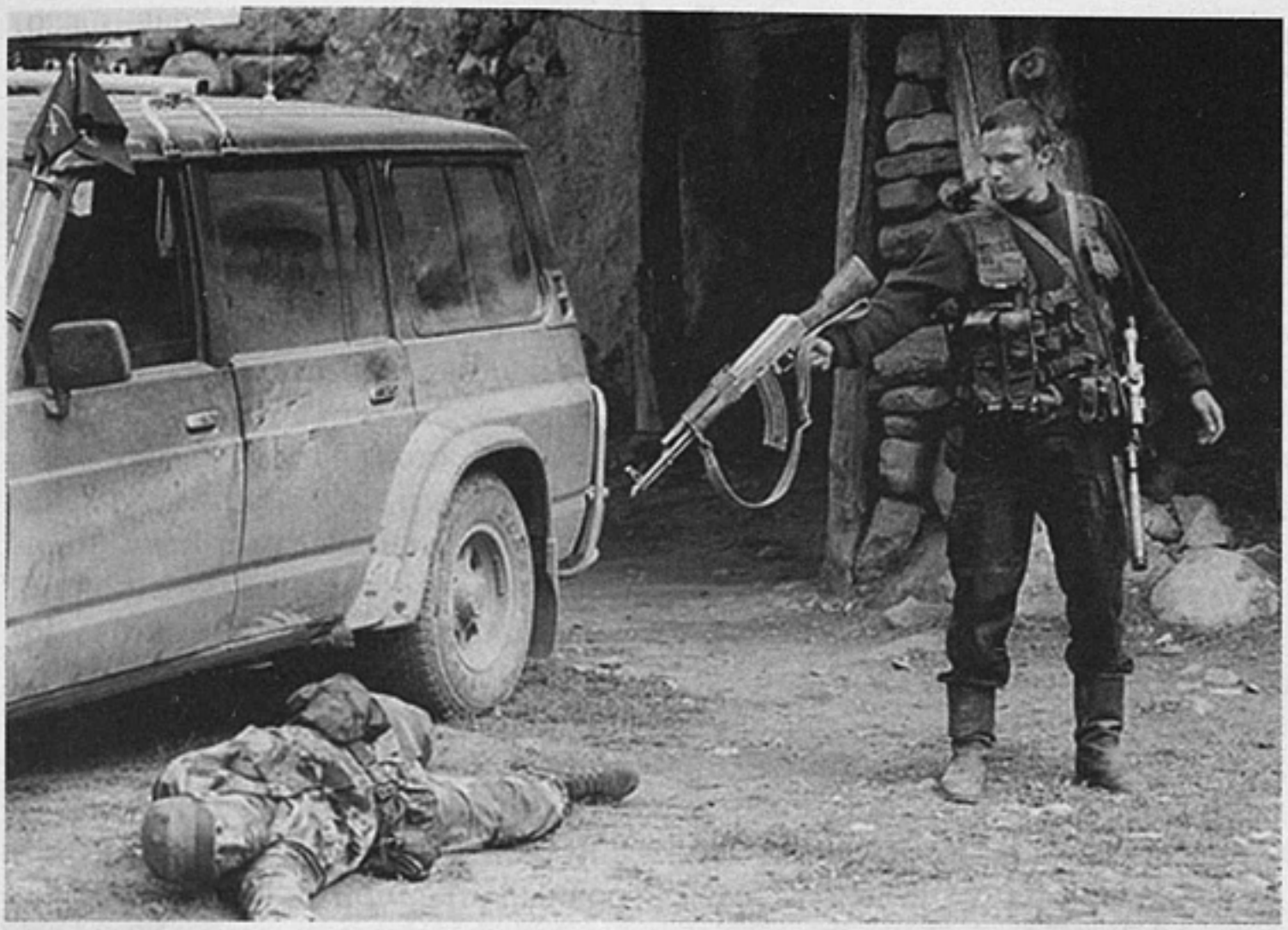
лемы и даже неизбежны. Гораздо более невыносима и чревата конфликтами критическая коммуникация с ближним пространством, определяемым как «свое» и фактически неотделимым от собственного «я».

Тут вспоминается старый советский анекдот про священника и режиссера, оказавшихся в одном купе. Когда поезд тронулся, священник разложил на столике сервелат, икру и другие деликатесы и принялся закусывать ими армянский коньяк. А режиссер, завистливо косясь и жуя бутерброд с докторской, стал проклинать свою тяжелую жизнь, на что последовал вопрос священника: «Сын мой, а вам не приходило в голову отделиться от государства?» В случае с церковью вопрос о соответствующем отделении на данный момент исчерпан. Но не в случае с творцами светского искусства. Им все же предпочтительнее как-то отделяться — хотя бы в художественном пространстве и хотя бы ради расширения пространства для эстетического «маневра». И чем более проблематично и табуировано это отделение, пусть и символическое, тем сильнее даже у вполне лояльных художников (к каковым, если верить его собственным публичным высказываниям, относится сегодня и Балабанов) потребность в том, чтобы его сублимировать. В этом заключен еще один мотив сюжетно-эстетической «эмиграции» в классику, в «лихие 90-е», в «затхлый совок» или «старый добрый СССР». Там можно, как говорили выскользнувшие из-за «железного занавеса» невозвращенцы, «выбрать свободу».

Балабанов-режиссер никогда не был склонен к фрондерству по отношению к государству и его знаковым символам. Здесь даже косвенное, опосредованное, оно наталкивается на барьеры осознанной или подсознательной самоцензуры. Например, в «Грузе 200» в знаковой галерее 1984-го представлены, казалось бы, все персонификации власти — и КПСС, и армия, и милиция, и суд. Только вот КГБ там даже не пахнет. Не то что — о, ужас! — питерским, «литейкой», но даже и захолустным, «ленинским». Предметом балабановской символической агрессии или иронии становятся лишь группы — социальные, этнические, — помечаемые как «чужие». В своем последнем фильме, говорящем о сегодняшней России — «Мне не больно», — режиссер и вовсе тяготеет к примиренческому позитивизму. Здесь вполне симпатичными оказываются даже богатые и иностранцы, а герои с «горячеточечным» опытом за плечами впервые у Балабанова не используют этот опыт в мирной жизни.

Кроме того, в картине то и дело дает о себе знать своего рода поэтика потребления — от увлеченного смакования еды, доставленной с дорогого фуршетного стола, и азартного шопинга в магазине одежды до любования роскошными интерьерами буржуазных жилищ нового Петербурга. Все это опять же

«Мне не больно»



«Война»

в полной мере рифмуется с тем стабилизационно-позитивистским образом России, который предложен властью в качестве базового.

Нельзя не обратить внимание на очевидную символичность того обстоятельства, что главными героями России нулевых для Балабанова оказываются подростки и подростковый кинематограф (читайте — подростковое мировоззрение).

Между тем упомянутый выше синдром условной «эмиграции» в пространство прошлого в полной мере касается и Балабанова. Но в случае с ним речь следует вести не о вынужденной «эмиграции», продиктованной якобы непреодолимыми подцензурными обстоятельствами. (Тут впору сопоставить тот же «Груз 200» с одновременно выпущенным компанией «СТВ» фильмом Алексея Мизгирева «Кремень» — не менее жестким социальным памфлетом, но адресуемым сегодняшнему времени.) Балабановская «эмиграция» — не политического, не социального, но этического и эстетического свойства. Витающая в воздухе подростковая агрессия, требуя выплеска, культурно сублимируется в брутальных жанрах и, будучи невротически осложненной, востребует уже не только криминальный или военный боевик, но трэш-хоррор и эротику с элементами насилия — те сюжетно-жанровые конструкции, которые в наибольшей степени соответствуют архетипическим влечениям невротизированного инфанта. Но помещение сегодняшней российской реальности в подобные жанровые конструкции входит в очевидный смысловой и этический клинч с упомянутым позитивистским трендом — в особенности если сам автор этот тренд внутренне приемлет и себя от него принципиально не отделяет. В перечисленных обстоятельствах и следует искать глубинную психологическую предысторию того, что к концу нулевых Балабанов предпринял агрессивное и безжалостное вторжение на территорию ранних 80-х.

До сих пор в постсоветской культуре блуждание по кругу советских сюжетов и контекстов и связанная с ними рефлексия являлись прежде всего проекцией потребности оставаться в СССР как в пространстве значимых бытийных сценариев и переживаний (негативных или идиллических — в данном случае не суть важно).

Принципиально то, что культура, создаваемая людьми, травмированными либо СССР, либо его распадом, либо и тем и другим одновременно, к носителям той же самой травмы адресованная, продолжает демонстрировать символическое застревание в советском пространстве, вновь и вновь замещаю-

щем пространство сегодняшнее. Глубинные мотивации здесь уравнивают между собой либералов, акцентирующих травматические аспекты советской реальности и тем самым заново ее переживающих, и приверженцев левых, либо консервативно-имперских взглядов (или их гибрида), зацикленных на утрате этой реальности. Вектор восприятия советского времени в балабановском «Грузе 200» заведомо гарантировал приятие со стороны первых и отторжение со стороны вторых. Здесь же крылся и парадокс — ведь именно ко вторым ментально ближе сам Балабанов, своими «Братьями» и «Войной» внесший несомненный вклад в копилку сегодняшних неосоветских и необольшевистских идеологем.

Другой парадокс не менее принципиален. Он состоит в том, что «Груз 200», дружно объявленный либеральной критикой главным антитоталитарным манифестом последнего времени, содержит в себе очевидные признаки именно тоталитарного кино, доведенные до еще большей степени сгущения, нежели в «Брате-2» или в «Войне». Здесь Балабанов с особой настойчивостью моделирует образ врага, сводя его уже не к отдельным персонификациям, но к тотальному образу пространства-времени. При этом сам способ повествования пронизан элементами агитпропа, которые дают о себе знать в максимальной примитивизации идеологических знаков, всей знаковой системы, из которой выстраиваются приметы балабановского пространства-1984. Одновременно автор демонстрирует безоговорочный отказ признать в персонификациях врага хотя бы толику человеческого, не животного, не монструозного. Все это — признаки тоталитарного текста, наметившегося уже в «Братьях» и в «Войне» и нашедшего завершение в «Грузе 200».

Отмеченная выше специфика гипнотического дарования Балабанова сообщает его произведению безусловную эффективность, при том что этот антисоветский по содержанию и квазисоветский по образной конструкции агитпроп имеет весьма отдаленное отношение к анализу взаимосвязей советской реальности с сегодняшней. Гораздо интереснее не содержание взаимоотношений Балабанова с прошлым, а способ их трансляции в настоящем, тот сопутствующий сюжету картины «подфильм», который заключен в оформлении выраженного тоталитарного текста уже сегодняшней российской культуры. Но именно это обстоятельство не было отрефлексировано критикой, продолжавшей в процессе интерпретации картины пребывать «внутри СССР» как пространства личного или ретранслируемого опыта. И воспринимать балабановский кинотекст — лояльно ли, негативно ли — исключительно в рамках этой территории. Результатом стали долгие обсуждения того, в какой степени приметам этой территории соответствуют бытовые и социальные приметы и метафоры фильма.

Для Балабанова СССР 80-х — это, в сущности, то же самое, что Америка в «Брате-2», Чечня в «Войне» или русская провинция 90-х в «Жмурках» — географическая, историческая, моральная «заграница», универсально-враждебное инобытие «чужих». Поэтому его «Груз», формально пребывающий внутри все того же околосоветского посттравматического пространства смыслов, на самом деле является частью иного, глобального, общероссийского содержательного поля. Внутри символического бегства-интервенции: самоидентификации, самоутверждения и самозабвения через актуализацию враждебного образа «других». «Ад — это другие», — сказал Сартр в пьесе «За закрытыми дверями», рисуя преисподнюю как место, где самое страшное наказание — утрата права на одиночество. На персональное пространство. В балабановском мире, очень российском, подростково-российском по своей сути, это спасительный ад, дарующий и идентичность, и целеполагание, позволяющий хотя бы на время укрыться от одиночества-в-себе. Вот почему возникает феномен «Груза 200» как первого в российском кино радикально антисоветского высказывания, последовавшего при этом отнюдь не из либерального лагеря. Вот почему Данила Багров, убивший поболее, чем милиционер Журов, оказывается при этом романтическим героем. Вот почему Балабанов уверял интервьюеров, что история, рассказанная в «Грузе», невозмож-

«Груз 200»

на сегодня, и вопрошал, отчего именно советское общество рождало самых страшных серийных убийц, — а в это время в Москве 2007-го заканчивался громкий процесс по делу «битцевского маньяка» Пичушкина, не услышать о котором было практически невозможно. Но то «их» убийцы и «их» маньяки, а эти — «наши». «Русские своих на войне не бросают»...

Отдав Балабанову как корифею гипнотического ритма должное за то, в чем он на самом деле уникален для нашего кино и на сегодня непревзойден, вернемся к парадоксам визуального языка его фильмов. Мимикрия изобразительной формы характерна прежде всего для тех, кто работает на территории массового искусства, далекого от авторских притязаний. В то время как для авторского кинематографа одним из привычных нашему пониманию «родовых признаков» является именно сформировавшийся визуальный язык автора. Формально Балабанов, конечно, не отвечает в полной мере привычным признакам создателя авторского кино, чем и могло бы исчерпаться объяснение неустойчивости и нефиксируемости его киноязыка. Тем не менее даже в стопроцентно жанровых и заведомо ориентированных на массового зрителя картинах Балабанов всякий раз предъявляет признаки авторства. По крайней мере, его художественные, этические и социально-политические идеологемы всегда выходят за пределы утилитарных нужд массового продукта.

Говоря о том, что отличает кинематограф Балабанова в последние и главные для него десять лет, будет справедливо заключить: перед нами режиссер, раз за разом использующий жанровые, сконструированные по законам масскульта картины в качестве вспомогательного ретранслятора для субъективных авторских посланий. Следует ли в таком случае вовсе отринуть проблему неустойчивости изобразительного языка как неизбежную, но не такую уж фатальную издержку промежуточного положения балабановского кинематографа между массовым и авторским? Нет, пожалуй, это было бы чрезмерным упрощением. В конце концов, очевидное постоянство признаков индивидуального киноязыка, его частичная детерминированность характерна не только для Тарковского, Годара или Дэвида Линча, абсолютно отвечающих типологии режиссера-автора, но и для Хичкока, Шаброля или Михалкова, к которым Балабанов гораздо ближе по типу авторства, по его нетотальности. Само по себе это не хорошо и не плохо, как не хороша и не плоха сама по себе недетерминированность киноязыка Балабанова. Но это указывает на то, что завершенность языка, полностью или частично объединяющая картины того или иного режиссера в границах его кинематографа как целого, связана в первую очередь не с тотальностью авторства, не со степенью компромисса по отношению к жанровым стереотипам и запросам массовой аудитории.

Связь тут иная — с устоявшейся системой мировосприятия и с тем, в какой степени она отрефлексирована «внутренним зрением» самой личности, дабы затем быть предъявленной миру в виде визуального текста. Это положение вряд ли можно подкрепить бесспорными «медицинскими доказательствами». Но оно представляется справедливым хотя бы потому, что речь идет о той области коммуникации с миром и о том типе являемого вовне внутреннего диалога, где изобразительный текст по определению является основным средством выражения своего «я». Для того, кто избрал язык изображения в качестве ключевого коммуникативного инструмента, он не только определяет технологически способ воззрения на мир, но — если следовать буквальной этимологии этого понятия — и является выражением мировоззрения своего носителя и определенным образом указывает на устойчивость или неустойчивость этого мировоззрения, на степень его завершенности, взрослости.

Пройдет время, необходимое для того, чтобы собственное вчера символически переместилось на территорию «инобытия», и, возможно, мы увидим новый балабановский трэш-хоррор про «ледяные нулевые». Помните, как заканчивается у Некрасова поэма «Недавнее время»?

Погоди, если мы поживем,
Дав назад отодвинуться фактам, -
И вперед мы рассказ поведем, -
Мы коснемся столичных пожаров
И волнений в среде молодой,
Понесенных прогрессом ударов
И печальных потерь... Да и той
Злополучной поры не забудем,
Что прогресс повернула вверх дном,
И всегда по возможности будем
Верны истине — задним числом...

Как говаривал Данила Багров, уча американцев, «не в силе бог, а в правде». А Балабанов и есть часть той самой российской правды. Весьма примечательная и в чем-то самая правдивая ее часть.

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Без иллюзий

«Жмурки», режиссер Алексей Балабанов

Черное и холодное пространство, необжитое и неуютное, как будто все время — начало зимы. Но только не той, где руки примерзают к калитке, сестра Кэдди вот-вот прибежит домой из школы и где скоро Рождество («С подарками, Бенджи, с подарками!»), а холод пустого дома, огромного пустого мира, когда, даже если обнимешь дорогого человека, не согреешься надолго: придется расстаться. Длинная штакетина забора, листья шуршат, когда немой слабоумный Бенджи монотонно бродит до калитки и обратно, раскачиваясь, мыча и загребая ногами, точно лапами.

Спектакль «Шум и ярость» по роману Уильяма Фолкнера в творческой биографии «Мастерской Петра Фоменко» и режиссера Сергея Женовача стоит особняком. Впервые сыгранный в 1992 году и недолго продержавшийся в репертуаре, он удивлял открытой трагической интонацией, не характерной как для обаятельных студентов РАТИ, тогда еще не объединившихся в театр, так и для самого Женовача, обычно склонного к более светлому взгляду на мир. Этот четырехчасовой рассказ о жизни семьи в соответствии с романом был разложен на четыре голоса, от лица которых шло повествование: Бенджи — тридцатитрехлетнего амбала с разумом малого ребенка, его брата Квентина, сводящего счеты с жизнью, и еще одного брата — мерзавца Джейсона; в последнем действии главным действующим лицом становилась старая негритянка Дилси. Это была история вырождения и болезни, тотального фиаско, где не оставалось победивших: лучших жизнь перемалывала в муку, но и худшие не сказать чтобы выигрывали.

При отнюдь не студенческом уровне некоторых ролей очевидным центром «Шума и ярости» был Бенджи Юрия Степанова. Сознание немого иди-

ота, умеющего фиксировать и отражать мир, но неспособного его анализировать и не отличающего прошлое от настоящего, было тщательно воссоздано в спектакле. Короткие затемнения отбивали осколки реальности, которые не утрачивали своей яркости, сколько бы лет ни прошло: Бенджи в одно и то же время было и пять лет, и тридцать три года, а любимая сестра Кэдди в его мире одновременно оставалась и ребенком, и девушкой, бегающей тайком на свидания, и призраком, давным-давно покинувшим дом, по которому можно только тосковать.

Скупо, деликатно, никогда не переходя на изображение патологии, Степанов играл монотонную неизбывность страдания. Смертную тоску, пульсирующую внутри бессловесной твари, не понимающей, почему смысла его существования — Кэдди — рядом нет. В вязаной шапочке, надвинутой на глаза, он походил не столько на большого ребенка, сколько на ручное животное — медведя или сенбернара. Он и смотрел-то на других как-то искоса, чутко реагируя на малейшее движение вокруг. Мир для Бенджи был непредсказуемым: огонь, подушка, кусок пирога приходили и уходили по собственному желанию; и по тому, как немой следил за ними глазами, становилось ясно, что предметы для него живые. В спектакле, не дающем надежды на выход, каждый из персонажей мог тешиться мыслью, что способен что-то изменить — пусть даже ценой отказа от жизни. Но на самом деле все они были, как Бенджи: только и могли, что ковылять вдоль забора, спотыкаясь, и жалобно помыкивать от тоски.

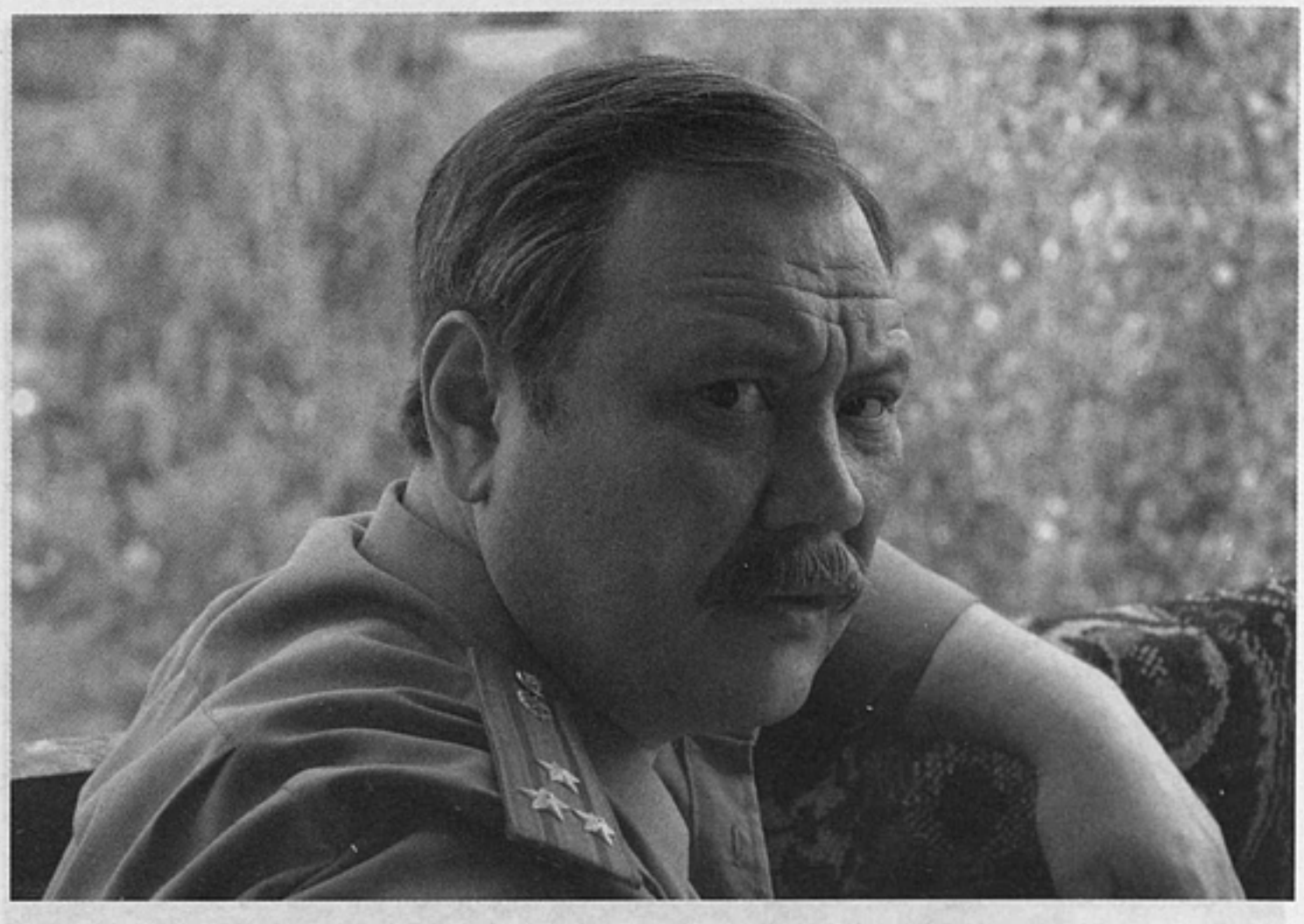
Молодых актеров «Мастерской Петра Фоменко» довольно рано начали журить за склонность кокетничать собственным обаянием и непосредственностью. Им и вправду присущ особый стиль игры: легкий, как бы этюдный, не отменяющий, но несколько затушевывающий драматизм жизни, особенно хорошо передающий ее прелесть, ее мимолетные гримасы, изменчивую палитру ее нюансов. Иногда казалось, что этот сценический импрессионизм заслоняет собой все другое. С годами манера театра не изменилась, но в ней, на мой взгляд, появилась новая составляющая: рефлексия по поводу этой интонации, а возможно, что и по поводу уходящей молодости. Этакий горький привкус, едва заметная дистанция. Именно это, как мне кажется, во многом и придало спектаклям «Мастерской» дополнительное измерение, новую глубину (что особенно заметно в лучших постановках последних лет — спектаклях «Три сестры» Петра Фоменко и «Самое важное» Евгения Каменьковича).

Однако в двух актерах «Мастерской Петра Фоменко» — Юрии Степанове и Галине Тюниной — инфантильности не чувствовалось с самого начала.

«Артистка», режиссер Станислав Говорухин

Юрий Степанов

Из артистов первого поколения «Мастерской» они казались наиболее зрелыми. Возможно, потому, что оба поступили в РАТИ, уже получив актерское образование: Тюнина — в Саратовском, а Степанов — в Иркутском театральном училище. Это вспоминаешь сегодня, когда смотришь старый спектакль «Волки и овцы» (например, в блестящей телезаписи 2004 года). Надо сказать, что с годами постановка Петра Фоменко, давно ставшая классической, изменилась в сторону большей жесткости. Теперь пьесу Островского (саму по себе лишенную сантиментов) играют взрослые люди, хорошо знающие, какие нынче бывают «волки» и какие «овцы», что добавляет происходящему на сцене выразительности и мощи. Так что когда сегодня старый холостяк Лыняев в исполнении Юрия Степанова и богомольная девица Глафира Галины Тюниной, расположившись на диванчике, ведут беседу о тайных механизмах человеческих отношений, они напоминают двух военачальников — властных, проницательных, отдающих друг другу должное. И Лыняев уже не столько пасует в этом поединке с Глафирой, шутя влюбляющей его в себя, сколько позволяет себя увлечь. А у Глафиры — Тюниной, рассказывающей о жизни бесприданницы, в какой-то момент вдруг становятся совершенно трагические глаза. Так это выглядит сегодня. Но и в первой половине 90-х, когда спектакль



«Груз 200», режиссер Алексей Балабанов

только вышел, игра именно этих двух артистов отличалась особенной силой. Было от них и ощущение некоторой отдельности — не столько зависящее от каких-либо реальных обстоятельств жизни, сколько автоматически возникающее при взгляде на любого лидера.

На лидерство Степанова, на значительность его актерского потенциала с самого начала указывала и неоднозначность его сценического образа. С одной стороны, очевидная простонародность, даже мужицкость внешности (подкрепленная фактами биографии: отец — директор совхоза в Иркутской области, сам Степанов во время учебы в Иркутске работал трактористом, каменщиком, нефтедобытчиком); с другой — культура, школа, легко различимые в манере игры, в мягких интонациях хорошо поставленного голоса. Фактура а-ля «русский медведь», но никак не в «плюшевом» своем варианте. Явное предпочтение жесткого взгляда на жизнь; сентиментальность, добродушие, наивность или вовсе не были присущи его героям, или оказывались наносными. И сегодня ленивые повадки, медлительная распевная речь таких видавших виды людей, как правило, обманчивы: при ближайшем рассмотрении персонажи Степанова отнюдь не вахлаки — они способны смотреть в лицо жизни, не щурясь, готовы принять от нее все. Да, пожалуй, в первую очередь они и ждут-то от мира именно подвоха, удара. Они недоверчивы: нехотя раскрывают душу — не потому, что это, дескать, не пристало настоящему мужчине, а просто жизнь не располагает к откровенности, да и не особенно они умеют пускаться в сантименты. Открытая лирика в ролях Степанова встречается редко — а если и прорывается, то как-то приглушенно, почти что «вопреки». Нет, конечно, ему иногда поручают роли всяких добродушных недотеп (в мини-сериале Константина Худякова «Ленинградец» и в «Артистке» Станислава Говорухина он сыграл рассеянных ученых). Но выглядит это скорее расхожим представлением о подобном типаже: близорукий взгляд, полное отсутствие ориентации, смущенная улыбка, спотыкающаяся речь. И если в «Ленинградце» было хотя бы поле для выбора точных деталей, то в предельно схематичной «Артистке» роль Степанова (как и другие роли) — просто штамп, раскрашенная маска, так что в одной из сцен он на секунду из-за нее даже как будто выглядывает и смеется нам в глаза.

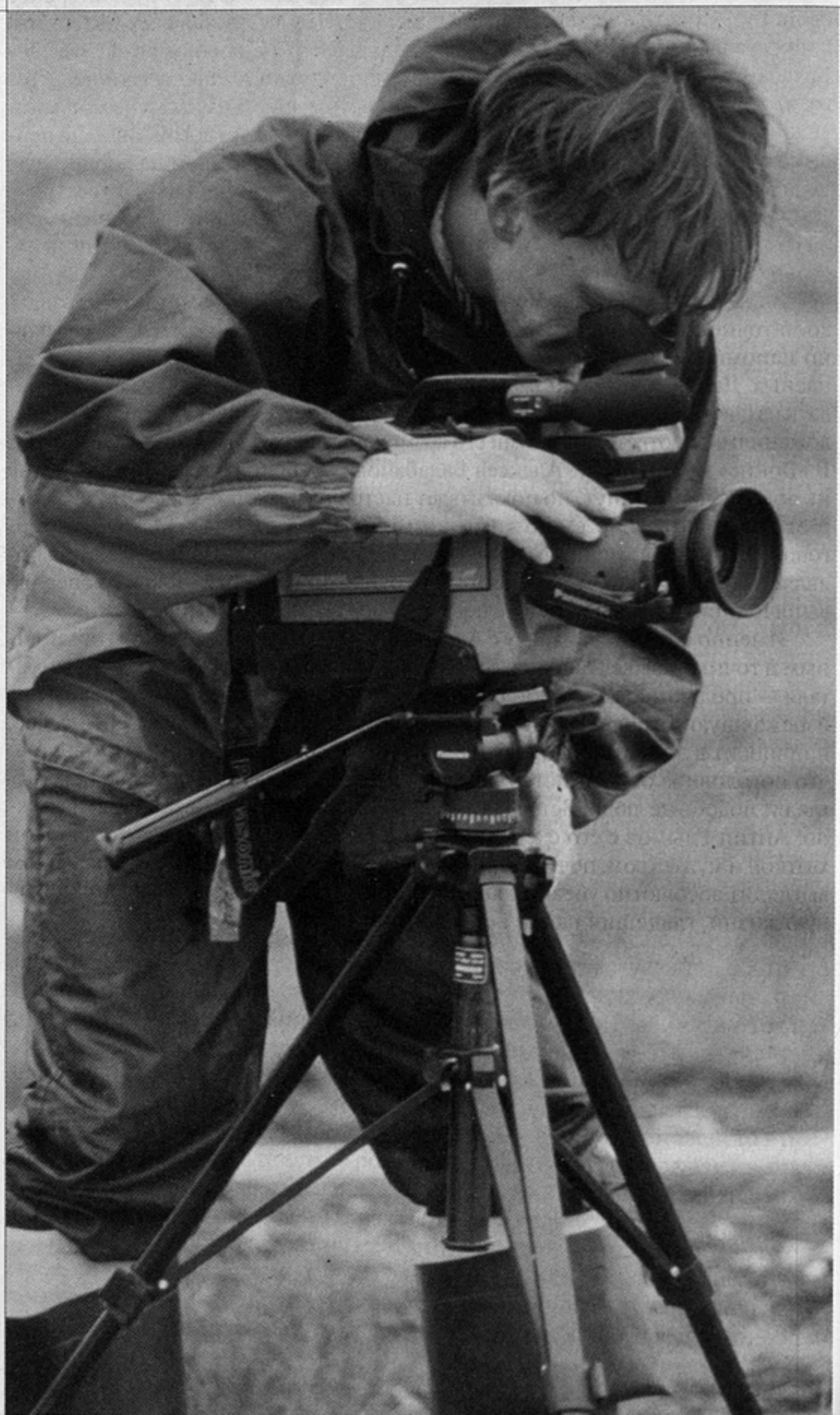
Однoплановость образа ему не к лицу, его тема — затаенное, то, что его герой ни за что не выскажет в лоб. Роль немого Бенджи не случайно в студенческие времена стала звездным часом Степанова — он из тех артистов, которые молчанием могут сказать больше, чем при помощи целого монолога.

Слова часто лишь затушевывают смысл, богатый обертонами «актерский» голос способен отвлечь от главного, зато выражение глаз обмануть не может. В том, как снайперски Степанов умеет пользоваться деталями, виден большой мастер: ему действительно часто хватает одного выразительного взгляда, чтобы герой открылся нам с новой стороны, особенно это проявилось в роли вора в законе Глымова в сериале «Штрафбат», во многом построенной именно на молчании. Непростая внутренняя жизнь его персонажей никогда не выносится актером вперед, как знамя, — когда-то в «Шуме и ярости» эту деликатность игры можно было отнести на счет тонкой сбалансированной режиссуры Женовача, сегодня понимаешь, что это еще и его собственное актерское свойство. Просто в героях Степанова мерцает что-то, заставляя с интересом в них вглядываться, разгадывать их, точно ребус. Так, военком в «Грузе 200» Балабанова еще до своего возмущенного монолога по телефону по поводу того, что погибших ребят, которых привозят из Афганистана, даже не могут по-человечески похоронить, обращает на себя внимание тревогой, явно не первый день живущей у него внутри. А по тому, как молча смотрит на порхающую по дому молодежь его старик Чебутыкин в спектакле Фоменко «Три сестры», как предлагает он леденцы своей любимице Ирине, без труда распознаешь и его давнюю привязанность к этим людям, и его осознание собственной отдельности от них, и его невеселые мысли о жизни.

Впрочем, так ли уж часто у этого артиста возникает возможность создать достаточно сложный образ? Сегодня Степанов много снимается, но все равно напоминает чемпиона, который то и дело оказывается на скамейке запасных. Да, он умеет поднимать до высоты искусства сериальные роли и сделать из очередного эпизода запоминающуюся миниатюру, но крупными предложениями, соответствующими его возможностям, жизнь его особо не балует. В «Войне» и «Жмурках» Алексея Балабанова Степанов находится на экране не больше пары минут, но показывает настоящий мастер-класс. И когда играет буквально распираемого жизненными силами Александра Матросова, торговца героином, случайного попутчика главного героя в «Войне». И когда появляется в «Жмурках» в облике другого бандита — Кабана, упыря со спесиво выпяченной вперед нижней челюстью и мертвыми рыбьими глазами.

Именно Степанов, наряду с Алексеем Серебряковым, артистом органичным и точным, вывел на художественный уровень «Штрафбат» Николая Досталя — продукцию хоть и вполне качественную, но сериальной «клюквы» не избежавшую. Его вор в законе Глымов, тертый калач, человек себе на уме, привносит в эту историю необходимую ноту достоверности, несмотря на то что поголовное большинство телезрителей и не представляют себе, как выглядят подобные люди. Встречал ли таких сам Степанов? Совершенно не важно: Антип Глымов с его скептицизмом и настороженностью, крестьянской хваткой и мужеством, почти звериным чувством самосохранения и лукавством выглядит абсолютно убедительно. Еще один герой, знающий всю подноготную жизни, глядящий на нее без всяких иллюзий.

Р А З Б О Р Ы



Андрей Головнев.
1995

АНДРЕЙ ГОЛОВНЕВ

Разглядеть в чужаке себя самого

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СЕРГЕЙ АНАШКИН

Андрей Головнев — этнограф, специалист по истории и культуре народов Западной Сибири, доктор исторических наук, профессор, член-корреспондент РАН, кинорежиссер, основатель студии «Этнографическое бюро» в Екатеринбурге, организатор и идеолог Биеннале антропологического кино в Салехарде. Среди его фильмов — «Дорога Татвы» (1992), «Боги Ямала» (1992), «Легенда о сихиртя» (1993), «Хадампэ» (1994). «Путь к святилищу» (1997), «Пегтымель» (2000), «Остров Жихова» (2002), «Лоон» («Струна», 2003). Стал родоначальником новой кинематографической династии. Совместно с сыновьями Иваном и Владимиром сделал серию киноновелл для экспозиции Музея природы и человека в Ханты-Мансийске (2000—2007). Читает курс лекций по киноантропологии в Уральском государственном университете (Екатеринбург). Его сын и соратник Иван Головнев — автор документальной картины «Маленькая Катерина» (2004), ставшей хитом множества международных кинофестивалей.

Сергей Анашкин. Не кажется ли вам, что антропологическое кино — антипод документального? Режиссер-антрополог снимает повседневную жизнь какого-то рода-племени, фиксирует обряды и обиход. А потом монтирует фильм так, чтобы не слишком выпячивать свое эго. Документальное кино, напротив, ценит авторское высказывание (своевольный демиург зачастую подминает под себя материал). Наше неигровое кино приняло как аксиому реконструктивную формулу киноклассика Роберта Флаэрти: реальный человек — в предложенных обстоятельствах. О какой бесстрастной фиксации тут может идти речь?

Андрей Головнев. Камера в полевых условиях способна служить инструментом для фиксации реальности — вместо ручки или карандаша. Но мы называем это «визуальной антропологией», а не «антропологическим кино». Есть элементы культуры, которые лучше всего улавливаются не пером, а именно камерой, — все, что связано с пластикой, с динамикой. Особенно в жизни тех народов, чей быт и миропонимание формируются непрестанными перемещениями в пространстве. Вольно или невольно в текстах и в кино мы выбираем позицию сидячего летописца, человека, пришпиленного к фиксированной точке. Так строится живописная — да и научная — перспектива. Кино ухватило нечто исконное, древнее, то, от чего человек пытался избавиться, затворившись в городских крепостях, — жажду динамики, тягу к движению. И превратило в свой принцип, в способ мышления. Не все из снятого, впрочем, может стать фильмом. Антропологическая картина тем и отличается от

продукта «визуальной антропологии», что разговор в ней идет на классическом языке кино. Кинематографические синтаксис и грамматика становятся естественным способом трансляции информации — мысли или эмоции.

А вот принципиальных различий между документальным и антропологическим я не нахожу. В документальном кино действительно много постановочного. Для обыгрывания факта тот же Флаэрти моделировал реальность[1]. Взгляд через объектив — взгляд субъективный. Сменил ракурс, изменил точку съемки — поменял содержание кадра, привнес в него иронию, а может, трагизм. Многое зависит от настроения снимающего, от нюансов его восприятия. Когда-то я взял в руки камеру, чтобы не сожалеть о промелькнувших мгновениях. И кое-что сумел сохранить.

С.Анашкин. Вы имели в виду документальный мейнстрим. Но в моде сейчас другое течение — «Кинотеатр.doc». Ради фиксации непричесанной реальности, правды быта представителей различных маргинальных групп режиссеры-доковцы решили отказаться от киношной гладкописи. Живое дыхание реальности оказывается для них важнее сделанности, соответствия формальным критериям мастерства. Похоже на визуальную антропологию?

А.Головнев. Это протест против устоявшихся норм правописания. Не отказ от документальности, а попытка уйти от стереотипов придуманного и поставленного фильма.

Для себя я решил, что в моих фильмах ничего постановочного быть не должно. Антропологическое кино обязано быть честным. Иначе оно теряет свой смысл. Стоит ли заниматься антропологией, что-то присочиняя? Это уже другой жанр. Интереснее разгадывать подлинные загадки. Снимать то, что есть. И не скрывать при этом присутствие автора. Он может, если необходимо, входить в поле зрения камеры, выдавать себя голосом, закадровым комментарием, настроением кадра, наконец. Темновато, на объектив попали волоски или пылинки — таковы условия съемки. Но именно так себя проявляет непричесанная реальность. Сама камера в моих фильмах становилась порой участницей обрядов — на съемках «Пути к святилищу» ее окуривали дымом чаги, чтобы в поле ее зрения не оказалось ничего нечистого.

С другой стороны, антропологическое кино невольно ищет красоту и гармонию. По возможности старается эстетично показать повседневную жизнь народов, их быт и обряды. Порой выходит слащаво. Но важен посыл. А вот документальному кино нынче, похоже, терять нечего. Кроме своих безобразий. Актрисы-маразматички, спившиеся чемпионы по стрельбе, анонимные люмпены. Не люблю такое «неигровое» — за смакование негативных моментов реальности. Задачу киноантропологии для себя я формулирую так: открытие человека в культуре и культуры в человеке. Антропологическое кино предлагает зрителю обширную панораму возможностей, не реализованных в его повседневном существовании. Шанс ощутить себя в чужой коже — кочевником тундры или танцором с острова Бали. Почувствовать, что жизнь может быть равнозначна движению или что жизнь — театр.

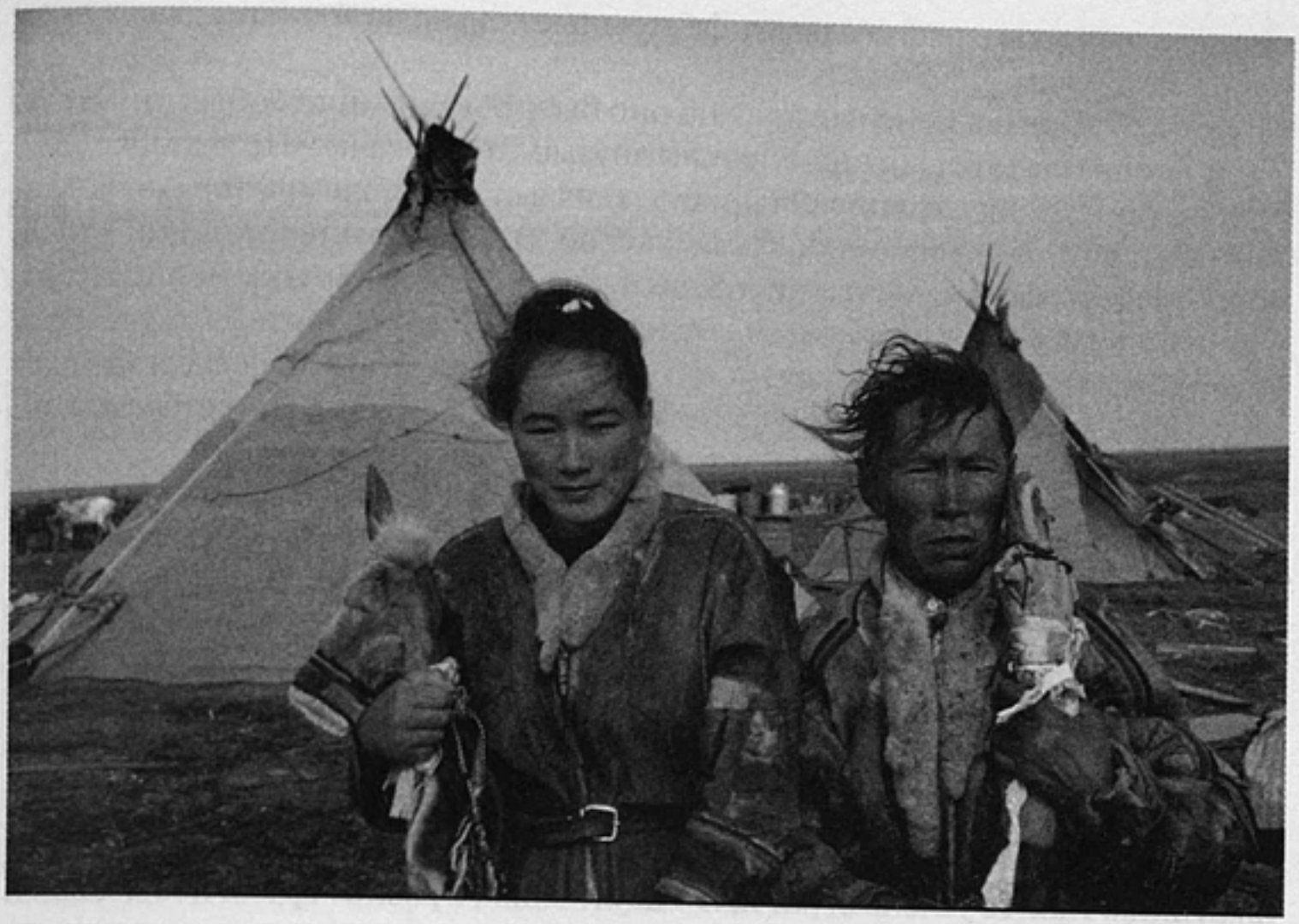
С.Анашкин. Насколько я знаю, в западной культурной антропологии было два основных подхода: скрывать присутствие наблюдателя и, напротив, писать от первого лица. В кино — нечто подобное. Мне ближе второй метод, ведь человек, которого снимают, раскрывается не кому-то вообще, а только тому, кто стоит за камерой.

А.Головнев. Наука и кино мнят себя разными цехами, но движутся по параллельным траекториям. Классические работы Альфреда Радклиффа-Брауна и Бронислава Малиновского, определившие дальнейшее развитие этнографии, и фильм Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» — отправная точка антропологического кино — вышли одновременно, в 1922 году.

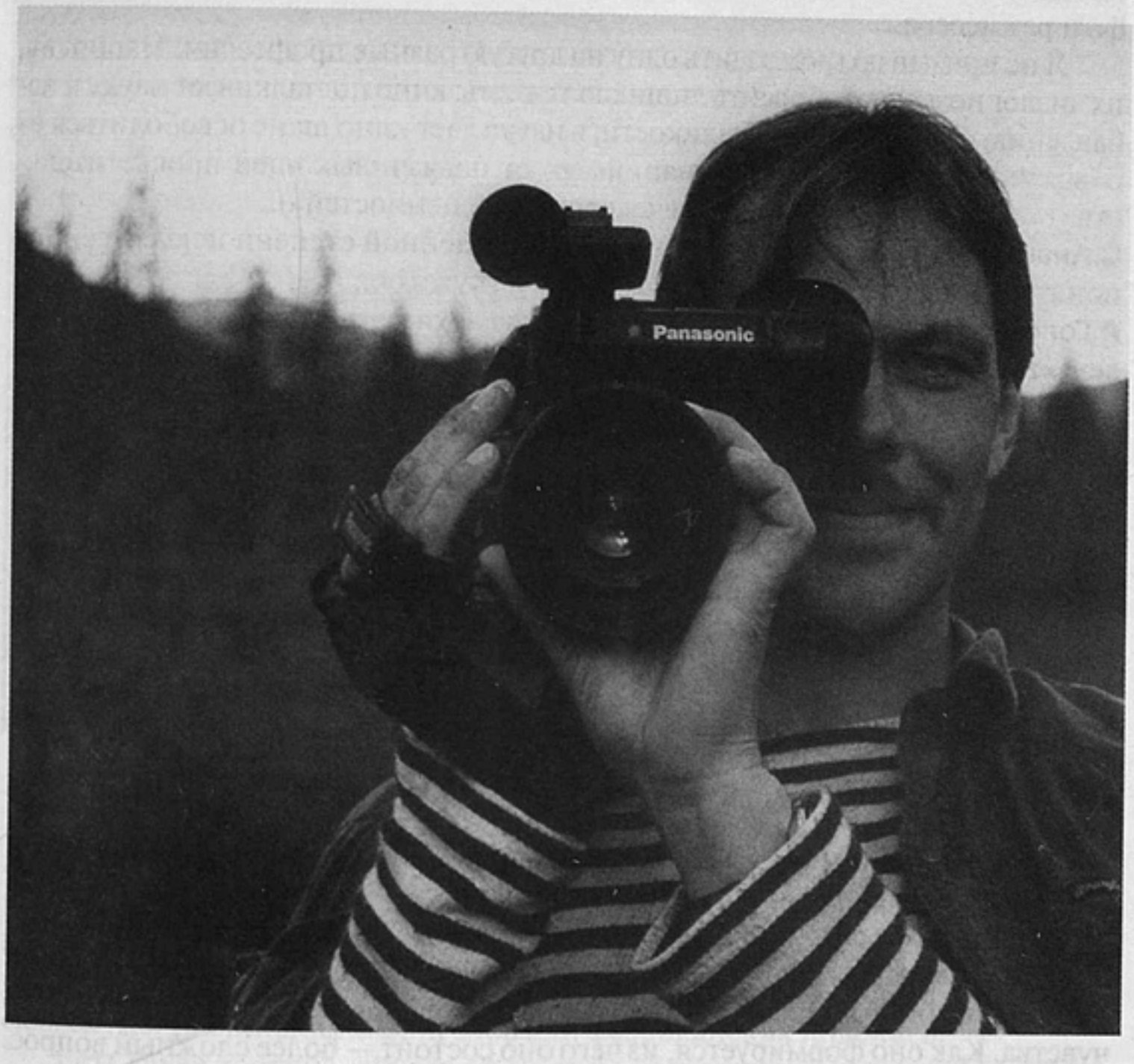
Греческое слово «этнос» обозначало не «свой народ», а «племена чужезем-

---

[1] Самый известный пример: чтобы снять домашний быт семьи эскимосов, режиссер заставил туземцев выстроить имитацию снежной хижины-иглу. Только в три раза больше обычной и без передней стены. Натурщики ежились от ветра, но делали вид, будто им тепло и уютно. — *С.А.*



«Женщины и духи»



Андрей Головнев

цев». Соответственно, и этнография изначально была обращена только вовне. В познании своей культуры человек растерянно вертит головой по сторонам, не зная, на чем остановить взгляд. Он не различает контуров, потому что эта культура и есть его зрение. Наука пыталась быть бесстрастным наблюдателем и судьей. Но показной объективизм выливается в самые худшие варианты субъективизма. Говоря «от имени абсолюта», автор претендовал на несвойственный обычному индивиду уровень обобщения, начинал вещать уже

от имени этносов и рас, создавать фантомные конструкции, навязывать свои аксиомы другим.

То же самое и в кино. Не должно оно быть обезличенно «объективным». Когда я показал мои картины близким друзьям, те сказали: «Не хватает тебя». И вот с тех пор для маркировки присутствия я стал использовать закадровый комментарий. Я — текстовик, слово люблю. В звучащем тексте — то, что не вошло в кадр (запахи, вибрации, предощущения, едва различимые звуки), то, что чувствовал сам снимающий. Этнографы любят говорить, что главным для них является метод «включенного наблюдения», не подозревая, насколько их язык близок кинематографии. И там, и здесь «включенность» означает не нажатие кнопки, а сопричастность к происходящему.

С.Анашкин. Один из критиков написал: «Андрей Головнев в своих фильмах мыслит, как профессор: читая лекцию, демонстрирует череду слайдов».

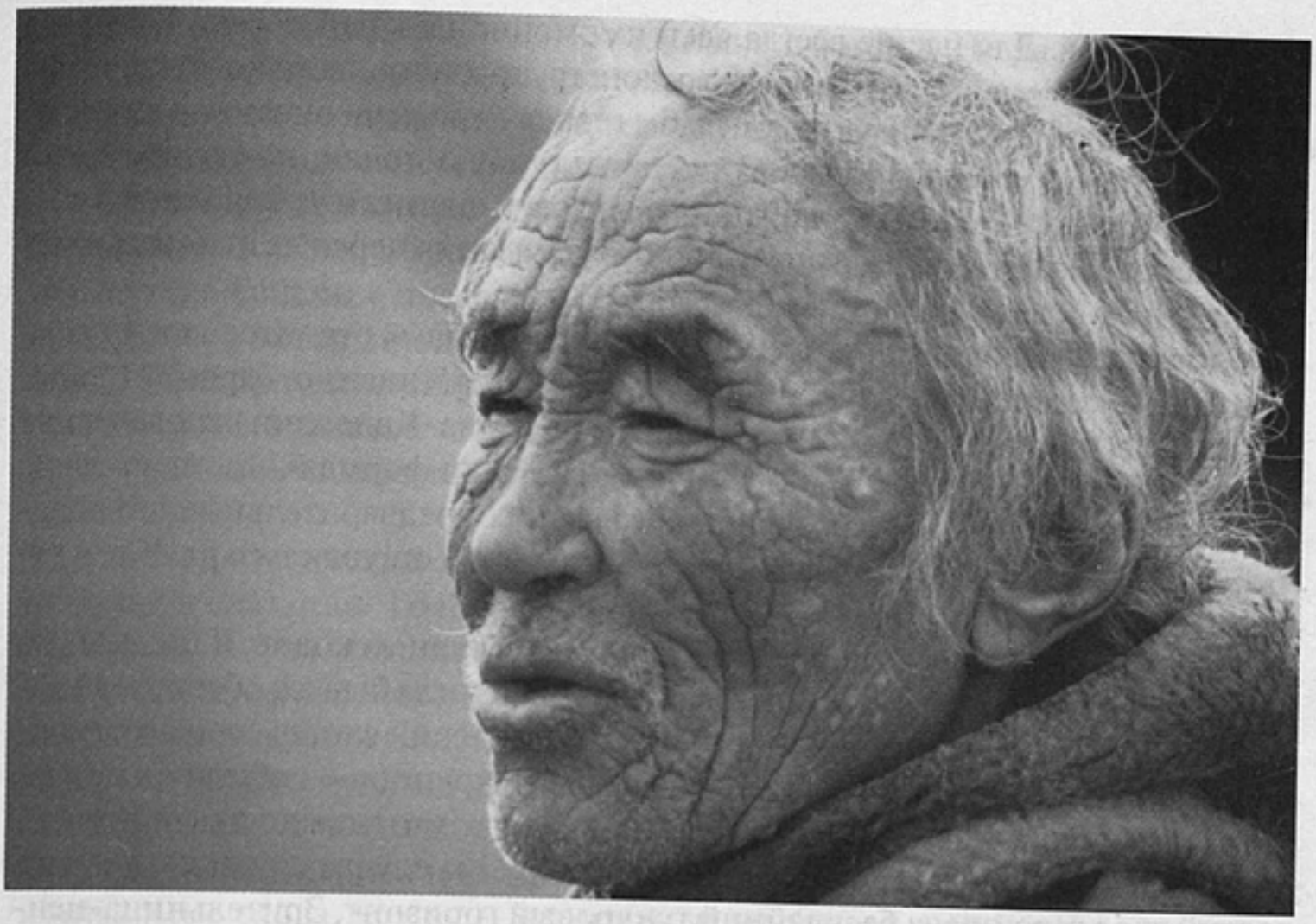
А.Головнев. Не стану протестовать. Таково восприятие этого конкретного зрителя. Во время съемок я чередую два подхода: веду себя как ученый-этнограф и как режиссер. В двух ипостасях — един. Киношный подход агрессивнее научного. Он требует концентрации и напора, что нередко ввергает героя в шок. Я вижу, как резко меняет камера мое поведение. На месте скромного этнографа вдруг появляется настырный оператор, сующий объектив в потаенные углы. Я чувствую себя дантистом, когда снимаю, например, крупный план лица. Как-то услышал рассказ о двух людях, в разное время побывавших на Ямале. А на самом деле это был я один, только в разных ролях — этнографа и режиссера.

Я не призываю громоздить одну на другую разные профессии. Напротив, их диалог позволяет сбросить лишнюю тяжесть: кино подталкивает науку к избавлению от удушающей безликости, а наука дает кино шанс освободиться от обывательских стереотипов (например, от навязчивых идей просветительства, «цивилизаторства», «общечеловеческих ценностей»).

С.Анашкин. Вы говорите, что народ в определенной степени искусственное понятие. И все же мы различаем «своих» и «чужих»...

А.Головнев. Я вовсе не утверждаю, что этнос — химера (хотя есть и те, кто разделяет подобный подход). Народ для меня — живая реальность. Когда в первый раз попадаешь в поле, испытываешь жесткий дискомфорт от собственного несоответствия иной ментальности, иной культуре. Именно тебя, а не «первобытных людей» едят комары, ты, а не они, увязаешь в болоте, у тебя, а не у них, переворачивается лодка, ты не можешь собрать оленей или коров (и кажется, что сами животные над тобой смеются). Ты здесь некстати, ты неумел, ты некрасив, хотя мнил себя совершенным, когда собирался в дорогу. А потом, осознав свою чужеродность, начинаешь адаптироваться. Это — путь вживания, способ поэтапного восприятия иных ценностей. Начинаешь смотреть с двух точек: снаружи и изнутри. Как в кинематографе — предельно общий и очень крупный планы, только существующие одновременно. Погружение в подсознание чужой культуры — одна из главных задач антропологического кино.

Народ становится осязаем, когда входишь с ним в конфронтацию или наблюдаешь его изнутри. Конструкты, конечно, — придумки. Порождения сегодняшнего проектного мышления, которое весь мир перекраивает на свой лад. Но этноменеджерам было бы попросту не с чем работать, если бы не было элементарного, понятного (на уровне инстинкта, рефлекса) этнического чувства. Как оно формируется, из чего оно состоит — более сложный вопрос. Но это чувство идентичности живет в человеке, активизируясь нежданно, порой по ничтожному поводу, из-за обиды, из-за угрозы извне. Когда изводили последних казахских ханов (а они были своеобразными маркерами этничности), оказалось, что значимость и популярность их резко возрастала в годы опасности и падала почти до нуля в более благодатное время. Выходит, что отношение человека к своей идентичности во многом зависит от ситуации. Мы вот привыкли между собой поругивать свое, российское. Но стоит,



Ненец

На ненецком святилище

оказавшись за границей, услышать что-то нелицеприятное о своей стране, — мы сразу становимся в позу защитника. Безусловный рефлекс. Так проявляет себя этничность. Только в годы второй мировой — перед угрозой извне — возникла новая идентичность, этноконструкт «советский народ». Из советскости окончательно мы не выбрались до сих пор. Если вглядеться попристальнее в эту традицию, она окажется ничуть не менее интересной, чем культура, скажем, австралийских аборигенов или американских индейцев.

Есть такая картина «Ленин на Ямале»: подъехавший на нарте Ильич беседует с самоедами. Вот я действительно был на Ямале, разговаривал с ненцами, а картины такой нет. Ленин «вошел» в каждый чум (юрту, избу). Да там и остался. Советские люди свыклись с мыслью, что их символом является не какой-нибудь тотемный попугай, а вездесущий лик большевистского вождя.

С.Анашкин. Российское антропологическое кино чаще всего имеет дело с экзотикой. Герои подобных лент и по-русски обычно изъясняются плохо, если вообще говорят на русском. Мы не считываем до конца значения их ми-

мики и жестов. Для нас не всегда ясен их эмоциональный посыл. Когда же смотрим кино о «своих», мы запросто реконструируем тонкости контекста. Мы способны додумать внеэкранные судьбы героев — по речи опознаем их социальный статус, уровень образования, культурную почву, на которой они взросли. Каким образом сообщить зрителю свои знания о чужеродной культуре, не давя на него, не разрушая детского удивления перед незнаемым и малопонятным?

А.Головнев. Предлагаю упрощенную формулу. Фильм строится как триада: знакомство с характером, введение в культуру и, собственно, «драма» (событийный ряд). С другой стороны, этот метод не догма. Коллизии человеческих отношений способны захватить зрителя, даже если формальные правила не соблюдены. Вводим зрителя в фильм без всяких предварительных объяснений. Он пытается ухватить ускользающие смыслы и ощущает азарт. Как в детективе.

Случаются порой забавные нестыковки культурных кодов. Я показываю свои фильмы тем, кто в них снимался. Реакция иногда бывает обескураживающая. Как-то мне понадобился пристальный женский взгляд (этакая романтическая краска). Героиня, увидев на экране — крупно — собственные глаза, вдруг поднялась и выбежала из зала. Разъяснила, что в представлениях ненцев большие глаза — это признак испуга. В другом случае я решил показать долгий уход героини за бескрайний тундровый горизонт. Зрительница-ненка сказала укоризненно: «Женщина пошла за бугор по нужде, а ты подсматриваешь». Мне же нужен был визуальный символ, прыжок из бытовой реальности в мифологическую.

С.Анашкин. Как быть с самоцензурой? В одном из самых раскрученных антропологических фильмов последних лет — «Яптик-Хэссе» Эдгара Бартенева — ненцы поедают органы свежезабитого оленя. Но самого акта заклания не показали — он разрушает идиллию, которую создавал режиссер. Покоробил бы чувства сентиментального европейца (сосиски ведь, как известно, на деревьях растут). А вот в фильмах якутского режиссера Вячеслава Семенова подобные «безобразия» есть. Эвенки бьют оленя чуркой по черепу (чтобы оглушить) и — в кадре — взрезают горло. Для тунгусов это не дикость, не варварство, а естественный элемент житейского цикла.

А.Головнев. Не стал бы выносить однозначный вердикт. Я сам мучился, монтируя фильм «Приношение». В одном из эпизодов чукчи раскрашивали лица свежей кровью. Можно было нивелировать этот момент или сделать на нем акцент. Я выбрал второе. Показал кровь крупным планом. Когда чукчи наносят ее на кожу, на полог чума, кровь становится не просто «красителем» — она проводник мысли, сакральный знак. Вот почему необходимо было дать ее «настоящей», «живой». А фильм Бартенева, с точки зрения научной, антропологической этики, сделан вполне корректно. Он снял «этномузыку», большой клип. Но показал жизнь северных кочевников изнутри, пользуясь метафорами самой ненецкой культуры.

С.Анашкин. У каждого народа есть особый, присущий ему талант, собственный «творческий гений». Пигмеи Центральной Африки владеют техникой изощренного многоголосья, народы Амура создают потрясающие орнаменты, полинезийцы и скифы Алтая делали татуировки удивительной красоты. А что у жителей Севера?

А.Головнев. Роберт Флаэрти говорил: «В каждом народе есть зернышко величия, задача кинематографа — найти и показать его». В самой экзотической из культур всегда отыщется нечто интересное, близкое европейцу, то, что расцвело в одной культуре и подавлено в другой. В нашей. Если этнические причуды воспринимать не как курьезы, а как выразительные черты человеческого естества, то этнография окажется пантеоном культур — магическим зеркалом самопознания. Ненцы, к примеру, лучшие в мире оленеводы. Самые стойкие северные кочевники. Их культура живет движением, как будто парит. Ненцы никому не завидуют — и потому свободны. Вот что мне особен-

но нравится в них! И еще — их отношения с богами. Не на вытяжку, а как к самим себе. Самоеды[2] с богами шутят, ведут скабрезные диалоги. В эпосе человек запросто состязается с божеством и занимает его место. Мобильность представителей «высших сил» вполне соотносится с повседневной жизнью кочевников. Им сложно представить статичное божество в небесах.

С.Анашкин. Кстати, об эпосе. Однажды я оказался свидетелем встречи примы якутской сцены с последним действующим олонхосутом (сказитель-импровизатор, который владеет навыком всякий раз заново «воссоздавать» эпос). Она спросила: «Неужели всё помните наизусть?» «Я стар, у меня склероз. Если бы я надеялся только на память — сразу бы сбился и замолчал. Знаю «кубики», из которых строится олонхо, потому могу всякий раз собирать его заново».

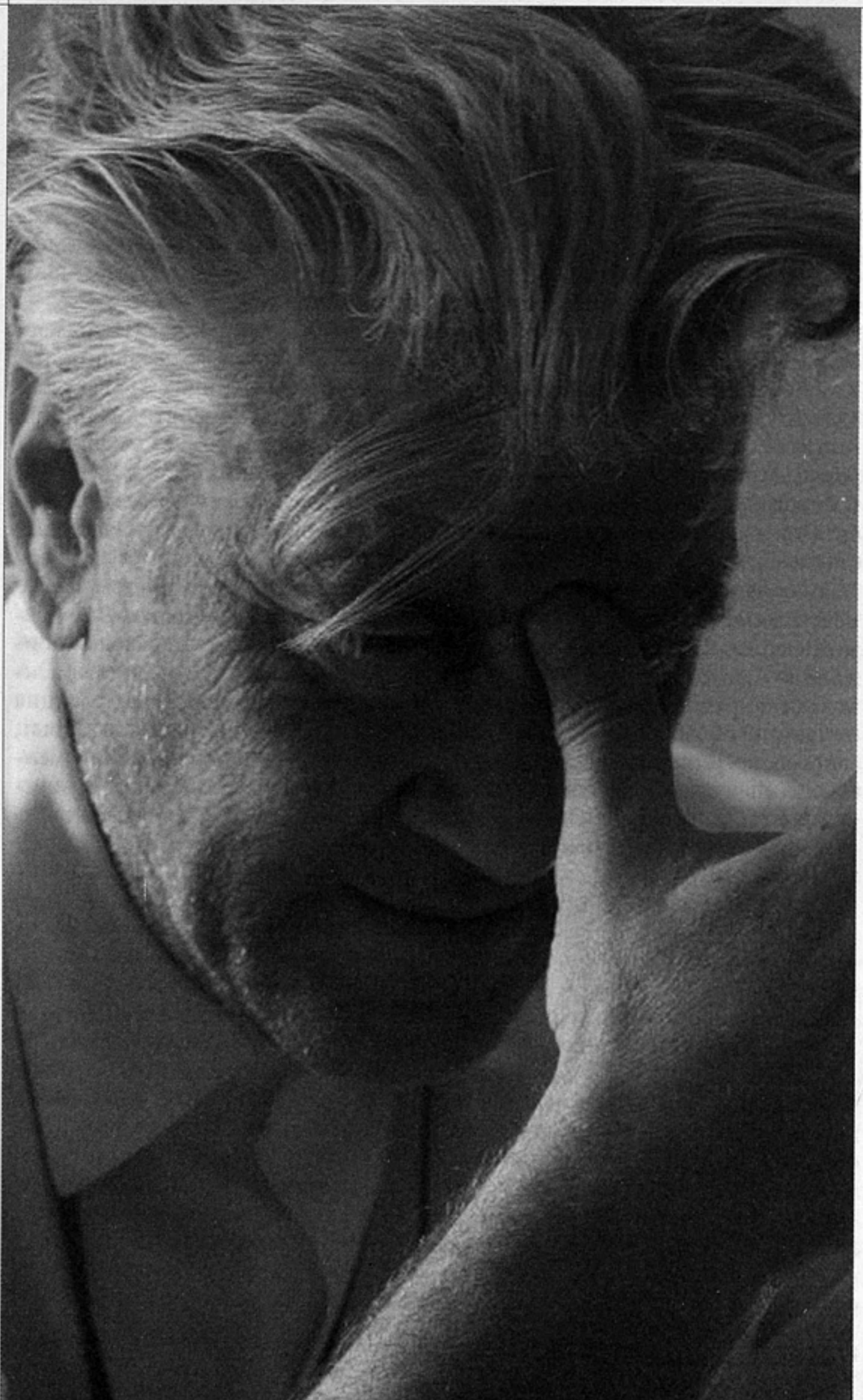
А.Головнев. Я слушал и записывал ненецкий эпос. Самоеды сутками исполняют свои сказания. То пение, то речитатив. Однажды я видел четырнадцатилетнего пацана, который сказывал их. А седовласые старцы внимали ему. Ходят этнографические легенды, что текст запоминается слово в слово. Никакой импровизации нет. Но я слышал сам, как перемещаются сюжетные модули, как вводятся новые мотивы — и эпос как бы творится заново. Однажды старик самоед растолковал мне: «Если хочешь запомнить — не надо записывать. Включи три свои памяти, три сознания». Первая запоминает незнакомые слова, другая — алгоритм чередования речи и пения, третья — архитектонику, общую структуру эпоса. Прослушав сказание, ты должен, отказавшись от еды и общения, сосредоточиться — и заново все повторить. Как будто ты и есть тот человек, от которого услыхал эпические сюжеты. Только после этого дозволяется вернуться к обыденным занятиям. Внутри «эпической памяти» можно жить, петь. Слушатели, погружаясь в нее, сопереживают так, что тело у них ходуном ходит. Вздрагивают, потеют.

С.Анашкин. Приходилось ли вам в работе натыкаться на некий негласный барьер? Случалось ли, что герои, носители традиционной культуры, запрещали какие-то съемки, не допускали вас к тайному знанию или обряду?

А.Головнев. Мне везло. Довелось побывать на святилище, открытом далеко не для всех самоедов. Есть среди ненцев целые кланы «нон-грата». В том самом сакральном месте им появляться никак нельзя. Представители «обиженных» кланов с ревностью отнеслись к моему кино. Ожесточенно критиковали. Картина «Путь к святилищу», конечно же, не идеальна. Но реакция неприятия объяснялась другим — путь к святилищу для них навсегда закрыт, заповедан. Иногда чужаку открывают намного больше, чем своим соплеменникам. На чужака, человека со стороны, не распространяются многие внутренние запреты и табу. Он, будто инопланетянин, находится вне привычных нормативов и иерархий.

[2] Самоеды — дореволюционное название ненцев.

ОПЫТ



Дэвид Линч

ДЭВИД ЛИНЧ

Как поймать большую рыбу

О МЕДИТАЦИИ, СОЗНАНИИ И ТВОРЧЕСТВЕ

Предисловие

Идеи подобны рыбам.

Поймать мелкую рыбку можно и на мелководье. Но, охотясь за большой рыбой, нужно нырять в глубину.

Там, глубоко под водой, рыба крупнее и чище. Рыбины огромны, очертания их нечетки. И они прекрасны.

Я ищу особых рыб, имеющих важное значение лично для меня, тех, что можно преобразить в произведение киноискусства. А там, на глубине, водится много разных рыб. Есть рыбы для всего на свете, даже для бизнеса и спорта.

Все, абсолютно все самое важное исходит из глубин. Современная физика называет эти глубины Единым Полем. Расширяя область сознания и раздвигая границы познания, приближаешься к этому источнику, где можно ловить рыбу все крупнее и крупнее.

Трансцендентальная медитация, которую я практикую в течение тридцати трех лет, — основа моей работы как кинорежиссера и художника, она пронизывает все сферы моей жизни. С ее помощью я погружаюсь на глубину в поисках большой рыбы. И хочу поделиться опытом с вами.

Кинематограф

Кино — это язык. С помощью кино можно говорить, выражать глубокие, абстрактные идеи. И за это я его люблю.

Мне не всегда удается точно подобрать слова. Поэты облекают мысли и чувства в словесную форму; в кино можно многое выразить через время и последовательность кадров. Добавьте сюда диалоги, музыку, звуковые эффекты. Инструментов много. С их помощью можно передать то, что не выразишь никаким иным способом. Кинематограф — это волшебство.

Завораживает сама возможность мыслить образами и звуками, движущимися во времени, сменяющими один другой, — такое доступно только кино. Соединяясь, отдельные слова и музыкальные фразы создают нечто совершенно новое, рассказывают историю, открывают людям особый мир.

Когда мне на ум приходит идея фильма, я тут же влюбляюсь в нее, в то, как она воплощается в кино. Я люблю абстрактные истории, и кино позволяет их рассказывать.

Фрагменты. Публикуется по: L y n c h David. Catching the Big Fish. London, Penguin Group, 2006.
© 2006 by Bobkind, Inc.

Взаимосвязь

Мне нравится выражение: «Мир таков, каков ты сам». Кажется, то же самое можно сказать о фильмах: они таковы, каков ты сам. Поэтому каждый просмотр одного и того же фильма не похож на другой; несмотря на то что кадры и звуки остаются теми же, их количество и последовательность не меняются. Разница порой едва уловима, но она есть. Она зависит от аудитории. Между зрителями и тем, что происходит на экране, возникает взаимосвязь. Каждый смотрит, думает и чувствует по-своему. Возможно, чье-то ви́дение отличается от моего, кто-то видит совсем не то, во что когда-то влюбился я.

Невозможно предугадать, как фильм подействует на зрителей. Но если думать о том, каким образом он может воздействовать — например, кого-то задеть или... ну что-то в этом роде, — то лучше вообще не браться за съемку. Снимай то, что полюбилось, и пусть будет что будет.

Идеи

Идея — это мысль. Мысль, в которой заключено нечто большее, чем может показаться в первый момент. Но уже в этот первый момент пробегает некая искра. В комиксах озарение идеей изображается вспыхивающей лампочкой. Так происходит и в жизни — буквально в одну секунду.

Было бы замечательно, если бы весь фильм целиком рождался подобно такой вспышке. Но ко мне фильм приходит фрагментами. Первый фрагмент — основной. Это тот кусочек головоломки, который определяет всю картину. Он вселяет надежду.

В «Синем бархате» первыми «кусочками» были алые губы, зеленые газоны и песня Blue Velvet в исполнении Бобби Винтона. Следом появилось лежащее в поле ухо. Вот с чего все начиналось.

Влюбляешься именно в эту первую идею, в этот маленький кусочек. Стоит уловить его однажды, и можете быть уверены — все остальное придет само собой.

Желание

Желание — словно наживка для идей. Когда ловишь рыбу, нужно набраться терпения. Забрасываешь удочку — и ждешь. Желание — та приманка, на которую плывет рыба-идея.

Самое прекрасное то, что если поймаешь желанную рыбу — пусть она очень мала, пусть это лишь фрагмент идеи, — за ней приплывут другие, они все поймут. И это значит, что ты на правильном пути. Вскоре появятся новые и новые фрагменты, и вот все они уже единое целое. Но начинается именно с желания.

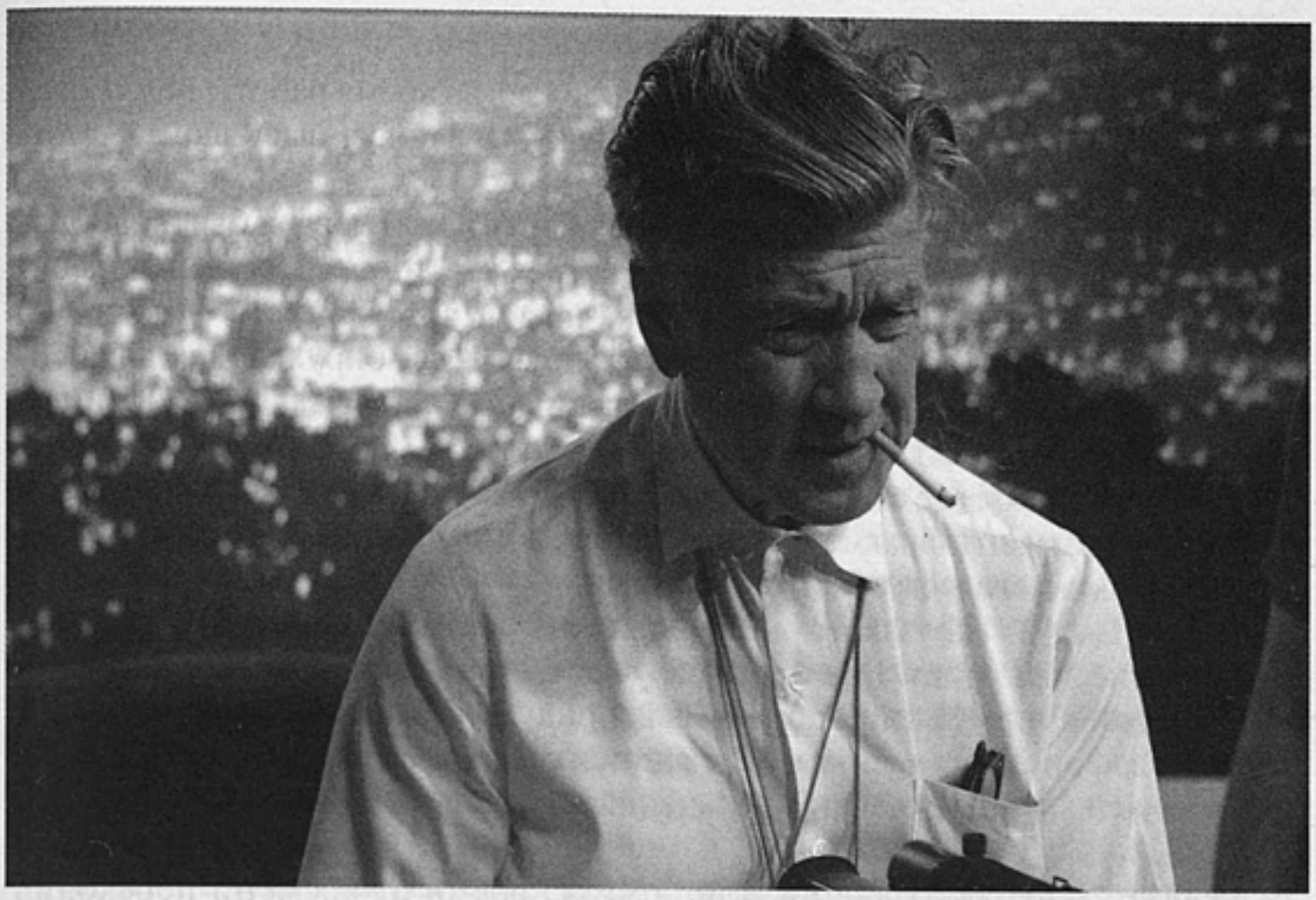
Осуществление идеи

Для меня каждый фильм, каждый проект — эксперимент. Как претворить идею в жизнь? Каким образом идея превращается в фильм или в стул? Идея внутри тебя, ты видишь, слышишь, чувствуешь, знаешь ее. И ты, например, начинаешь выпиливать что-то из куска дерева, но получается не совсем то, что нужно. Ты думаешь дальше, работая над своим произведением. Действуешь и реагируешь. И чтобы в итоге прийти к желаемому результату, надо экспериментировать.

Во время медитации процесс ускоряется. Действие и реакция происходят быстрее. Появляется идея, за ней следует другая, ведущая к третьей, и так далее. Это похоже на танец-импровизацию. Ты движешься в бешеном ритме, ты летишь вперед на всех парах.

Это не притворство, это не «положительная установка», когда тебе говорят: «Остановись, чтобы вдохнуть аромат роз, и твоя жизнь станет лучше». Нет. Все исходит изнутри. Все зарождается глубоко внутри, а затем растет, растет и растет. И тогда мир меняется.

Выходите за пределы, исследуйте свою сущность — чистое сознание — и следите за тем, что происходит.



Дэвид Линч

Лос-Анджелес

Я приехал в Лос-Анджелес из Филадельфии, где пять лет учился в художественной школе. Филадельфия известна как Город братской любви, но когда я там жил, это было адское место. Любви там не было никакой.

Я прибыл в Л.А. ночью, так что свет увидел только на следующее утро, выйдя из маленькой квартиры на бульваре Сан-Висент. И этот свет поразил меня в самое сердце. Мне повезло, что я живу в месте, где такой свет.

Я люблю Лос-Анджелес. Я знаю многих, кто видит в этом городе лишь нагромождение однообразных построек. Но стоит пожить здесь некоторое время, и начинаешь понимать, что у каждого района своя атмосфера. Золотой век кино все еще живет в запахе жасмина ночью в хорошую погоду. А свет вдохновляет и бодрит. Даже несмотря на смог, в этом свете есть нечто яркое и мягкое. Он наполняет меня ощущением, что в мире нет ничего невозможного. Не знаю, почему. Свет там не такой, как в других местах. В Филадельфии даже летом свет не столь ярок. Именно необычный свет привлек в Лос-Анджелес первых кинорежиссеров. И этот город по-прежнему прекрасен.

«Голова-ластик»

«Голова-ластик» — мой самый тонкий и одухотворенный фильм. Мало кто понимает меня, когда я это произношу. Но так оно и есть.

Эта картина рождалась каким-то особым образом. Я никак не мог постичь ее. Искал подсказку, ключ, который открыл бы мне ее суть. Конечно, отчасти я понимал ее, однако не хватало чего-то главного. Я отчаянно искал его. Я взял Библию и начал читать. И вот однажды я прочел в ней одну фразу. После этого я закрыл Библию. Я нашел. Это было то самое. Да, самое главное. Я увидел всю картину целиком — полноценную и завершенную.

Вряд ли я когда-нибудь признаюсь, что это была за фраза.

Закусочная Bob's Big Boy

С середины 70-х по начало 80-х годов я почти каждый день бывал в закусочной Bob's Big Boy. Сидел, размышляя и потягивая молочный коктейль.

Размышляя в закусочной, чувствуешь себя в безопасности. Можно пить кофе или молочный коктейль, уходя при этом в причудливые мрачные миры, а затем возвращаться в спокойный маленький ресторанный мирок.

«Злейшая в мире собака»

Идея комикса «Злейшая в мире собака» родилась во время работы над «Головой-ластиком». Я нарисовал маленькую собаку. Она получилась злой. Я смотрел на нее и думал, почему она злится.

Затем я нарисовал комикс из четырех картинок. На всех была изображена эта собака, в одной и той же позе. На трех картинках был день и на одной — ночь. То есть время идет, а собака не двигается с места. И тут меня осенило: все дело в том, что происходит вокруг, — все окружающее злит собаку. Может, она слышит, что происходит в доме или за забором. Или погода на нее так влияет...

В конце концов все свелось к звукам в доме. Эта мысль показалась интересной — изобразить фрагменты разговоров, доносящихся из дома, и собаку во дворе. И диалоги могут быть смешными.

Газета L-A Weekly захотела опубликовать этот комикс. И публиковала его в течение девяти лет. Еще через пару лет он появился и в газете Baltimore Sun. Каждый понедельник я должен был придумывать что-то новое и диктовать по телефону. Я не всегда делал надписи сам, и иногда мне не нравилось, как их делали другие. Поэтому в дальнейшем я снова стал писать диалоги своей рукой.

Редактор, публиковавший мой комикс, время от времени переходил в другие издательства, так что мне приходилось работать с разными редакторами. К концу тех девяти лет первый редактор вернулся в прежнее издание. И тогда он попросил меня не рисовать больше комикс. Тот свое отжил.

Интуиция

«Высшее знание — то, которым постигается непреходящее» (*Упанишады*).

Жизнь полна абстракций, и хоть как-то понять ее мы можем лишь интуитивно. Интуиция — способ увидеть, узнать решение или выход. Это сочетание чувств и разума. И это крайне важно для режиссера.

Как сделать, чтобы все получилось так, как надо? Средства у всех одни и те же: камера, пленка, актеры и мир вокруг. Но сочетать эти элементы можно по-разному. И вот тут срабатывает интуиция.

Лично я считаю, что интуицию можно обострить и усилить с помощью медитации, погружения в свою Сущность. Внутри каждого из нас — океан сознания и целый океан возможных решений и выходов. Погружаясь в этот океан сознания, вы его оживляете. Не надо искать в нем конкретных решений, нужно просто пробудить его. Интуиция пробуждается и дает вам ответы на вопросы, предлагает решения, зная, что все идет не так, можно найти способ исправить ошибку, найти правильный путь. Тогда все будет восприниматься намного спокойнее и действовать станет легче.

Четвертое состояние сознания

Многие люди уже выходили за пределы сущего, даже не осознавая этого. Это сродни засыпанию. Человек еще бодрствует, но в то же время словно проваливается куда-то, возможно, видя при этом белое свечение и вздрагивая в блаженном полусне. Он восклицает: «Боже правый!» При переходе из одного состояния сознания в другое — например, из бодрствования в сон — человек преодолевает пропасть. И в этой пропасти можно выйти за пределы сущего.

Мне эта пропасть представляется круглой белой комнатой, на белых стенах — желтые, красные и синие шторы. Эти шторы олицетворяют три состояния сознания: бодрствование, сон и сновидение. А в промежутках между этими состояниями виднеется белое пространство Абсолюта — сознания абсолютного блаженства. И в эти просветы можно проникнуть при переходе из одного состояния в другое. На самом деле пространство Абсолюта всегда вокруг нас, несмотря на то что завесы скрывают большую его часть. Оно вез-

де и повсюду. И иногда, сами того не зная и не понимая, люди попадали в это пространство. Пребывая в состоянии бодрствования, можно погружаться в пространство белой стены когда угодно с помощью трансцендентальной медитации. И это потрясающе.

Наука современная и древняя

Появляется все больше научных доказательств реальности трансцендентальных практик и их благотворного воздействия. По электроэнцефалограмме мозга можно доказать, что человек пребывает в трансцендентном состоянии, находится в четвертом состоянии сознания. Я наблюдал такие случаи во время путешествий с нейробиологом доктором Фредом Трэвисом.

Когда вы сочиняете музыку, разговариваете, поете или решаете математические задачи, работают разные участки головного мозга. Однако медитация позволяет использовать весь мозг целиком. Поэтому каждый раз, медитируя, вы расширяете границы своего сознания. Теперь, что бы вы ни делали, во всем будет слаженность и последовательность, пришедшие как следствие выхода за пределы привычного сознания.

Это опыт познания целостности, пробуждающий все уголки мозга. И постепенно это состояние становится неизменным. Чем дольше длится пребывание в Едином Поле, тем шире становится сознание. Этот опыт не приходит в одночасье, а обретается постепенно, день ото дня становясь все ощутимее. Ведическая наука всегда утверждала, что Поле существует и в него можно проникнуть. И современная, быстро развивающаяся наука подтверждает это снова и снова.

Всегда и везде

Медитировать можно где угодно: в аэропорту, на работе — везде, где бы вы ни оказались.

Обычно я медитирую утром перед завтраком и вечером перед ужином. Во время работы над фильмом я медитирую перед началом каждого съемочного дня и затем во время обеденного перерыва. А если я медитировал недостаточно, я продолжаю после окончания работы.

Мне приходилось бывать в местах, где другие люди не занимались медитацией. Но что удивительно, людям нравилось то, чем я занимался. Я просил дать мне тихую комнату, и они отвечали: «О да, конечно, мы найдем вам прекрасное тихое место, где вас никто не побеспокоит». И я уходил медитировать.

Мы тратим так много времени на другие дела. Стоит впустить в свою повседневную жизнь медитацию, и вы увидите, как гармонично она вольется в нее.

Самосознание

Суть медитации: вы становитесь все более и более собой.

Окончательный монтаж

Я люблю французов — они самые преданные ценители и покровители кино в мире. Вот кто действительно заботится о режиссерах и их правах, для кого важен окончательный монтаж. По счастью, мне довелось поработать с некоторыми французскими кинокомпаниями, которые поддержали меня и мое творчество.

Но так было не всегда. Когда я снимал «Дюну», у меня отняли право окончательного монтажа. Это меня сильно огорчило, я чувствовал, что предал свой фильм. И кроме того, он провалился в прокате. Если делаешь что-то, во что веришь, и терпишь неудачу — это одно дело. Можно жить дальше в согласии с собой. Но если делаешь что-то без веры, это сродни смерти. Это очень больно.

Абсурдно и нелепо не иметь возможности режиссеру снимать так, как он хочет. Однако в киноиндустрии это обычное дело.

Я начинал как художник, а у художника нет подобных проблем. Художник пишет свою картину. Никто не подходит и не говорит ему: «Здесь надо заменить синий цвет». Смешно думать, что фильм обретет какой-то смысл, если кто-то его подправит после самого режиссера. Если уж человеку дано право снимать, то он волен делать это так, как считает нужным. Режиссер должен сам определять все детали — каждое слово, каждый звук — на протяжении всего периода съемок. Иначе ничего не выйдет. Фильм может быть провальным, но, по крайней мере, режиссер будет знать, что он сам сделал его таким.

Для меня «Дюна» была огромным провалом. Я знал, что отказ от окончательного монтажа чреват неприятными последствиями. Но надеялся, что все обойдется. Результат же сильно разочаровал меня, и я расстроился.

Но вот в чем суть. Во время медитации, когда внутри вас рождается блаженство, такие неприятности переживаются легче, можно жить дальше. Но неудачи погубили многих. Многие из-за них уже никогда не захотят снимать фильмы.

Психотерапия

Однажды я пошел к психиатру. У меня появилась одна неприятная привычка, и я подумал: «Так, надо сходить к психиатру». Войдя в кабинет, я спросил у врача: «Может ли лечение каким-то образом повредить творческому процессу?» Он ответил: «Скажу тебе честно, Дэвид: может». Тогда я пожал ему руку и ушел.

Сны

Мне нравится логика сновидений. Нравится, как устроены сны. Но я почти никогда не черпал идеи в снах. Чаще мои идеи рождаются из музыки или появляются во время обычных прогулок.

Со сценарием «Синего бархата» у меня были серьезные трудности. Я написал четыре разные версии и не знал, какую выбрать концовку. И вот однажды я пришел в один офис, так как должен был встретиться там с кем-то. В приемной была секретарша, и я попросил у нее листок бумаги. В тот момент я внезапно вспомнил сон, приснившийся мне накануне. Он все расставил по своим местам. Дело было в трех элементах, они решили все проблемы. Так случилось лишь один раз.

Анджело Бадаламенти

Я познакомился с Анджело Бадала́менти на съемках «Синего бархата», и с тех пор он пишет музыку для всех моих фильмов. Он мне как брат.

Работаем мы следующим образом: я сажусь с ним рядом за фортепиано. Я говорю, а Анджело играет. Играет мои слова. Но иногда он не понимает, что я говорю, и играет очень плохо. Тогда я говорю: «Нет, нет, нет, нет, Анджело». Я начинаю говорить что-то другое, и он играет иначе. Опять я говорю: «Нет, нет, нет, нет, Анджело» и снова подбираю другие слова. В конце концов он каким-то образом ухватывает нечто, и я восклицаю: «То, что надо!» Затем он пускает в ход свою магию, и все движется в нужном направлении. Это так здорово. Если бы Анджело жил по соседству, я был бы рад проделывать это ежедневно. Но он живет в Нью-Джерси, а я — в Лос-Анджелесе.

Звук

Порой слышишь какой-то музыкальный фрагмент, идеально подходящий к эпизоду сценария. Во время съемок я часто слушаю такие фрагменты параллельно с диалогами фильма. Музыка подтверждает, что все идет как надо — например, в правильном темпе и при правильном освещении. Музыка — подтверждение того, что вы верны первоначальной идее. Поэтому хо-

рошо, когда есть музыка, с помощью которой можно «проверить» ту или иную сцену.

Звук крайне важен для создания в фильме настроения. Поиск нужного образа комнаты, нужного мироощущения, придание диалогу особого звучания сродни игре на музыкальном инструменте. Чтобы добиться желаемого, нужно постоянно экспериментировать. Обычно это делается, когда фильм уже смонтирован. Но я всегда стараюсь найти побольше «дров» (так я их называю) — то есть разных идей, которые впоследствии могли бы пригодиться. Так, иногда достаточно одного неверного звука, чтобы понять, что эпизод не выстраивается.

Кастинг

Не важно, насколько гениален актер; выбирая исполнителя, нужно искать того, кто идеально подходит именно для этой роли, кто сможет сыграть ее.

Я никогда не даю актерам читать текст без подготовки. Я чувствую, что для них это мучение, а мне такое чтение нисколько не помогает узнать их. К тому же иначе мне пришлось бы репетировать сразу со всеми актерами. А на это ушло бы много времени. Поэтому я люблю просто беседовать с актерами и наблюдать за ними во время разговора. Пока мы говорим, я мысленно представляю их в сценах будущего фильма. Некоторые подходят лишь частично. И только когда актер, как мне покажется, подойдет по всем признакам, я буду уверен в своем выборе.

Я занимался подбором актеров для фильма «Синий бархат» вместе с Джоанной Рэй. Мы остановились на Деннисе Хоппере. Но все вокруг говорили: «Нет, нет, с Деннисом работать невозможно. Он в плохой форме, и вы получите одни сплошные неприятности». И тогда мы продолжили поиски. Но однажды нам позвонил агент Денниса и сказал, что он в отличной форме, он завязал с алкоголем и уже успел сняться в одном фильме, режиссер которого мог лично подтвердить, что все это правда. А потом позвонил сам Деннис и сказал: «Я должен сыграть Фрэнка, потому что я и есть Фрэнк». Это взволновало и напугало меня.

Иногда я с самого начала уже знаю, кого приглашу на роль. С фильмом «Малхолланд Драйв» случилось именно так. Было около половины восьмого вечера, и я диктовал что-то своей ассистентке — прелестной женщине. И тут я начал говорить забавным голосом. Голосом Ковбоя из «Малхолланд Драйв». Так он и появился на свет. Некоторое время спустя я понял, что мой друг Монти Монтгомери идеально подходит на эту роль. А ведь он не профес-

Дэвид Линч на съемках фильма «Внутренняя империя»

сиональный актер. И все же он актер, замечательный актер. И та роль была словно создана для него.

Есть актеры, к которым я периодически возвращаюсь, например Кайл Маклахлен. Я люблю Кайла, возможно, он — мое альтер эго. Но основное правило — выбирать подходящего для каждой отдельной роли актера. Именно к этому надо стремиться. Между прочим, хотя Кайл — мой друг, он может и не получить роль, если для нее не годится.

Интересно, что когда работаешь с актером над какой-то ролью, в нем неожиданно может открыться нечто новое. Это может случиться, например, во время обеда. Это новое запоминается. И если позже, во время очередного кастинга, кто-то скажет: «Ну, Кайл не сможет это сыграть», я вспомню то новое, что мне в нем запомнилось, и отвечу: «Он сможет».

Репетиции

Не имеет значения, с какого места начинать репетиции. Я просто собираю актеров и выбираю сцену, в которой наилучшим образом проявляются характеры моих героев. И репетирую — не важно, где и как, — все получается так, как задумано. Место не имеет значения.

Затем я беседую с актерами. Часто разговоры кажутся бессмысленными. Но они важны для меня и для того, с кем я говорю. Это чувствуется. И во время следующей репетиции мы приближаемся к истинному замыслу, к идее фильма. И с каждым разом мы становимся все ближе и ближе.

На начальных этапах мы много говорим. Иногда наши слова кажутся странными и глупыми. Но они помогают найти особый общий язык с каждым актером и актрисой. Для меня, например, «больше ветра» значит «более таинственно». Звучит странно. И тем не менее постепенно из жестов или слов рождается взаимопонимание, актер восклицает: «А, я понял!» — и остальные тоже начинают «включаться» по ходу репетиций. Они все вживаются в фильм. Их талант направлен в нужное русло.

То же касается всех прочих. Когда говорят о репетициях, чаще всего имеют в виду работу только с актерами. Но в репетиционном, подготовительном процессе участвует вся съемочная группа, каждый ее член. Идея заключается в том, чтобы всех сплотить и направить на правильный путь — путь, указанный идеями.

К примеру, реквизитор может принести кучу всякого ненужного хлама. Но стоит объяснить ему кое-что, и он со словами: «А, понятно!» уходит и возвращается уже с более подходящими вещами. После следующего разговора он понимает еще больше и в конце концов приносит именно то, что нужно. Все дело в правильных словах, в действиях и реакции.

Так же и со всеми остальными элементами, ведь каждый имеет решающее значение, когда речь идет о фильме как о едином целом. Процесс работы над фильмом всегда один и тот же. Начинаются репетиции, и не важно, насколько далеко вы сейчас от истинного замысла. Нужно просто начать. И, возможно, первая реакция будет: «О боже, мы еще так далеки от цели» (это, разумеется, произносится про себя!). Затем начинаются разговоры и репетиции. И вот вы все ближе и ближе к желаемому. Цель очень абстрактна, но все к ней в итоге приходят. У каждого в голове в определенный момент загорается та самая лампочка: «Кажется, я понял». И затем следует очередная репетиция. Не хочется «убивать» то зыбкое обретенное нечто, поэтому я оставляю его до начала съемок.

Изначальная идея, определяющая настроение, характер неизменно хранится в памяти. В ходе многочисленных репетиций и разговоров она проступает все отчетливее. И как только все почувствуют это, начинается гармоничное движение, подчиненное изначальной идее. Вот как все происходит.

«Твин Пикс»

Идеи приходят странным образом, главное — не упустить их. Иногда фантазию провоцирует случайное событие на съемочной площадке.

На съемках пилотной серии «Твин Пикс» с нами работал один ассистент по имени Фрэнк Силва. Никому и в голову не приходило, что Фрэнк будет играть в сериале. Как-то мы снимали эпизод в комнате Лоры Палмер, а Фрэнк передвигал там мебель. Я стоял в коридоре, под вентилятором. И какая-то женщина сказала: «Фрэнк, не ставь этот комод перед дверью. Ты же запираешь сам себя в комнате».

И сцена с Фрэнком, заблокированным в комнате, встала у меня перед глазами. Я спросил: «Ты актер?» Он в ответ: «Ну да, иногда случается» — ведь в Лос-Анджелесе (а возможно, и где угодно в мире) каждый — актер. И тогда я сказал: «Фрэнк, ты будешь у нас играть».

Мы сняли панорамный план комнаты, дважды пустой и один раз — с Фрэнком, неподвижно сидящим у края кровати. Но я сам не знал, зачем мы так сделали и что это значило.

В тот же вечер мы снимали эпизод с матерью Лоры на диване. Она лежала, грусть и тоска наполняли ее. Вдруг актриса внезапно вскочила, ей что-то привиделось, она вскрикнула. Шон, оператор, был вынужден повернуть камеру в ту сторону, куда она смотрела. И мне показалось, что он прекрасно все снял. Я объявил: «Снято — отлично, замечательно!» Но Шон сказал: «Нет, нет, нет. Все не так».

— Что такое?

— В зеркале мелькнуло отражение.

— Чье же?

— Фрэнка.

Вот такие вещи и пробуждают фантазию.

История с продолжением

Мне нравится погружаться в другой мир, и я люблю тайны. Поэтому мне не особенно хочется забегать вперед, узнавать что-то преждевременно. Мне нравится чувствовать, что я совершаю открытие. В этом состоит одна из самых потрясающих особенностей сериала: можно погружаться в него все глубже и глубже. Возникает ощущение таинственности, и начинают рождаться идеи.

Время от времени телеканалы проводят тестовые опросы зрителей. Результаты всегда разные: в какой-то период оказывается, что люди смотрят сериал нерегулярно. Они могут посмотреть его пару раз в месяц, а затем, запутавшись в сюжете, вовсе потерять к нему интерес. Естественно, телеканалы не хотят терять своих зрителей, поэтому одно время многосерийные фильмы были не в чести, уступив место сериалам, состоявшим из отдельных завершенных эпизодов.

Я сам до конца не понимаю, почему телеканал позволил нам сделать пилотную серию «Твин Пикс». Но это еще не значило, что нам позволили снимать сериал. Итак, пока что был только пилотный эпизод. И телеканал не представлял, что с ним делать. Руководство послало его куда-то, кажется, в Филадельфию. Там эпизод должны были показать зрителям и оценить перспективы. Каким-то образом он получил довольно высокую оценку, хотя особенного успеха не предвещал. Все сложилось очень удачно.

Красная комната

Дело было летом; мы закончили монтировать пилотную серию «Твин Пикс» в лаборатории Consolidated Film Industries в Лос-Анджелесе. Примерно в полседьмого вечера вышли на улицу. На стоянке были припаркованы машины. Я приложил ладони к крыше одной из машин — она была очень-очень теплая, но не горячая — такое приятное тепло. Так я стоял и вот — тссс! — в голове у меня появилась Красная комната. А потом всплыла и речь задом наперед, и фрагменты диалога.

Так ко мне пришли идея и эти фрагменты. И я сразу полюбил их.

Вот как все начинается. Приходит, к примеру, мысль о Красной комнате. Дальше рождаются подробности: стены должны быть нетвердыми, занавес не

плотный, а полупрозрачный. А пол... тут надо что-то придумать. И, возвращаясь к той первоначальной идее, видите в ней всё, в том числе пол, — всё-всё было там, уже в самом начале. Так вы пробуете, делаете ошибки, потом меняете что-то, добавляете новое, чтобы в итоге прийти к цельности той самой первой идеи.

Закрытый показ

Невозможно снимать, постоянно думая о зрителе, однако на завершающем этапе работы нужен пробный показ фильма. Порой в ходе съемок теряется объективность восприятия и нужно понять, что же в фильме действительно хорошо, а что плохо. Чаще всего такой просмотр подобен адской пытке. Но, повторяю, картина не закончена, пока в ней нет завершенности.

После предварительного просмотра ради цельности картины, возможно, нужно будет вырезать или добавить некоторые фрагменты. Вовсе необязательно эти куски плохо сняты. Некоторые из вырезанных сцен могут быть отличными сами по себе. Но для того чтобы картина стала гармоничной, их лучше убрать. Это часть общего процесса — всегда приходится с чем-то расставаться.

Обобщение

На мой взгляд, опасно говорить, что женщина в фильме олицетворяет всех женщин или мужчина — всех мужчин вообще. Некоторые критики любят обобщать. Но в фильме каждый герой — это герой именно этой конкретной истории, у него своя судьба. Из таких особенностей и формируется особый мир каждого фильма. И иногда нам хочется проникнуть в этот мир и пожить в нем.

Тьма

Меня спрашивают: «Если медитация так прекрасна и приносит такое наслаждение, почему ваши фильмы такие мрачные, почему в них столько насилия?»

Современный мир полон мрачных вещей; а большинство фильмов отражают реальность, в которой все мы живем. Эти фильмы — истории. В историях всегда есть конфликт. В них есть высокое и низкое, добро и зло.

Я влюбляюсь в определенные идеи. И я живу в том же мире, что и все люди. Если бы я сказал, что ко мне пришло просветление и мои фильмы тоже озарены особенным сиянием, это была бы совсем другая история. Но я просто парень из Миссулы, штат Монтана, я просто делаю свое дело, иду своим путем так же, как все остальные.

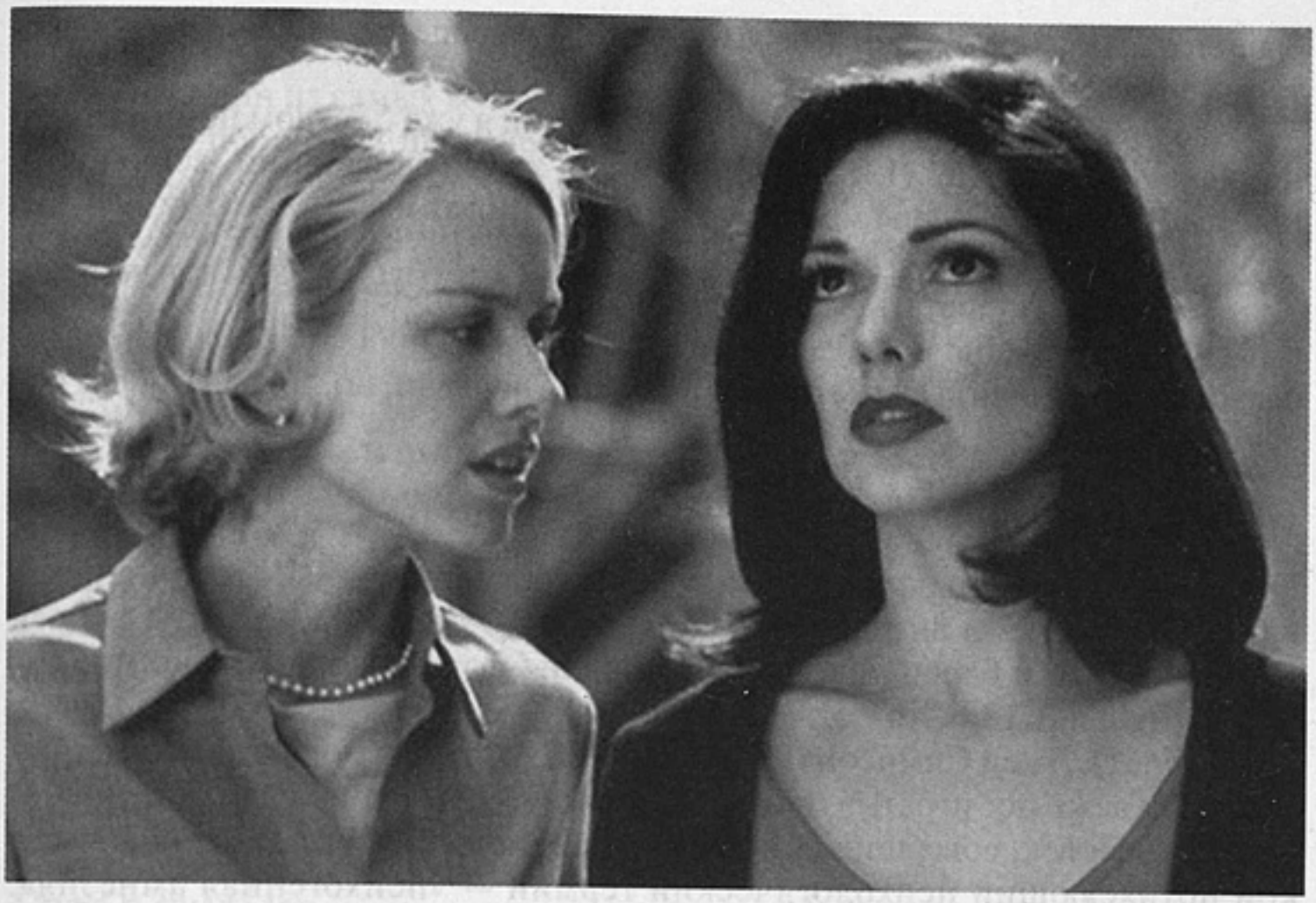
Кино отражает мир, в котором мы живем. Даже в историческом фильме отразится время его создания. Можно понаблюдать, как отличаются друг от друга исторические фильмы в зависимости от времени, когда они были сняты. В них сказывается дух времени: он выражается в манере повествования, в выборе тем. И все это меняется так же, как сам мир, вместе с миром.

Итак, не очень важно, что я родом из Миссулы — а город этот далеко не воплощение сюрреализма. Где бы вы ни находились, вы можете видеть всю причудливость и странность современного мира или по-своему воспринимать все происходящее вокруг.

Страдание

Художнику полезно знать, что такое конфликт, что такое стресс. Отсюда черпаются идеи. Но могу сказать точно: в состоянии стресса нельзя творить. Конфликт становится преградой для творчества. Можно понимать конфликт, но не обязательно жить в нем.

В историях, в мирах, куда мы получаем доступ, есть страдание, смятение, тьма, напряжение и гнев. Есть и убийства — там есть всё. Но чтобы показать страдание, режиссеру не обязательно страдать самому. Можно изобразить это, показав состояние человека, конфликты и противоречия, но необязатель-



«Малхолланд Драйв»

но самому проходить через все это. Вы все это соединяете, управляете этим, но пребываете вне этого. Страдать предоставьте вашим героям.

Таков закон здравого смысла: чем больше художник страдает, тем менее плодотворен его труд. Маловероятно, что в таком состоянии он сможет наслаждаться своей работой и создать нечто достойное.

Художник должен знать, что такое гнев, но гнев не должен чинить ему препятствия. Чтобы творить, нужна энергия, ясность ума. Нужно уметь ловить идеи. Надо быть достаточно сильным, чтобы бороться с невероятным напряжением и стрессом, которыми наполнен наш мир. Поэтому имеет смысл найти для себя источник силы и ясности, погружаясь в себя и пробуждая свои потаенные возможности. Как ни странно это звучит, но блаженство, как бронежилет. Оно защищает. Блаженные непобедимы.

Свет истинного «я»

«Поистине, кто видит всех существ в Атмане, И Атмана — во всех существах, тот больше не страшится. Когда для распознающего Атман стал всеми существами, То какое ослепление, какая печаль могут быть у зрящего единство?» (*Упанишады*).

Отрицательная энергия подобна тьме. А что такое тьма? Глядя во тьму, понимаешь: она — ничто. Это просто отсутствие. Включаешь свет, и тьма отступает.

Но, например, солнечный свет не может избавиться от негативной энергии. Он может уйти от тьмы, но не от негативности. Так какой же свет устраняет отрицательную энергию так же, как солнечный свет — тьму? Свет чистого сознания, свет внутреннего «я», свет единства.

Не боритесь с тьмой. Не думайте о ней. Зажгите свет, и тьма отступит. Зажгите свет чистого сознания — все отрицательное уйдет.

«Индустриальная симфония № 1»

Моей первой и единственной театральной постановкой была «Индустриальная симфония № 1». Я ставил ее в Бруклинской музыкальной академии. У нас было две недели на подготовку и лишь один день в театре — на постановку и два спектакля.

Мы с Анджело Бадаламенти работали над музыкальным оформлением и пытались найти некие абстрактные звуковые эффекты, чтобы соединить различные элементы действия. Мои помощники строили декорации. Когда они

были готовы, у нас остался только один день на репетиции и обработку световых эффектов.

Часа через полтора после начала репетиции я уже с трудом понимал, что происходит на сцене. И я понял, что меня ждет величайший, вернейший провал. Я подумал: «Меня может спасти только новая идея». И — о чудо! — это случилось.

Я не стал изобретать велосипед. Возможно, просто сработал здравый смысл. Я поочередно подходил к актерам и отдавал простые команды, которые они выполняли. Так мы ничего и не репетировали, но, к счастью, все получилось отлично.

«Шоссе в никуда»

Когда мы с Барри Гиффордом работали над сценарием к «Шоссе в никуда», я был под сильным впечатлением от судебного процесса по делу О. Джей Симпсона. Мы с Барри никогда не говорили об этом напрямую, но мне кажется, что фильм как-то с этим связан.

В деле О. Джей Симпсона меня поразило то, что он мог улыбаться и смеяться. Он даже мог играть в гольф, словно ничего не произошло. Я недоумевал, как человек, совершивший такое, может жить дальше. И мы нашли такой потрясающий психологический термин — «психогенная амнезия». В этом состоянии мозг человека ищет уловки, чтобы забыть события прошлого. Так что в некотором смысле «Шоссе в никуда» об этом. И еще о том, что все тайное становится явным.

Ограничения

Ограничения стимулируют мышление. Если у вас много денег, можно расслабиться, надеясь, что с их помощью можно решить любую проблему, не особенно ломая голову. Но когда появляются какие-то ограничения, в уме порой начинают рождаться очень необычные идеи, на осуществление которых деньги не нужны.

Мой друг Гэри д'Амико — мастер по спецэффектам. И он любит все взрывать. Это он взорвал дом в «Шоссе в никуда». У него не было для этого специального оборудования. Я и сам не знал, что собираюсь взорвать этот дом. Продюсер спросил: «Будем сносить этот дом? Или хотите оставить?» «Взорвать?» — спросил я. И задумался. Я пошел к Гэри: «Как насчет того, чтобы взорвать кое-что?» Он просиял. «Давай взорвем», — сказал я.

Он в ответ: «О, сказал бы ты мне раньше. Не знаю, смогу ли я. — Но потом добавил: — Думаю у нас получится». Это было потрясающе красивое зрелище. Если бы он спланировал все заранее, получилось бы не так красиво. Взрыв был мягкий. Части дома разлетелись на десятки метров вокруг. Но разлетелись как-то бесшумно, легко. А затем мы записали эту сцену реверсом. Получилось великолепно.

Красота

Когда видишь ветхое здание или ржавый мост, наблюдаешь совместную работу человека и природы. Если закрасить здание, оно потеряет свою таинственность. Но, позволяя ему стареть, мы делаем процесс органичным: человек создал это здание, а теперь природа вносит в него свои изменения.

Но люди, за исключением художников-декораторов, не задумываются об этом.

Текстура

Не скажу, что мне приятны разлагающиеся трупы, но они обладают особой, невероятной текстурой. Видели когда-нибудь труп разлагающегося зверька? Зрелище не хуже, чем хинное дерево, снятое крупным планом, или жучок, или чашка кофе, кусок пирога. При близком рассмотрении становятся видны великолепные текстуры.

Работа с деревом

Дерево — один из самых великолепных материалов для работы. Есть мягкие и твердые породы, и при обработке каждая из них становится по-своему прекрасной. Аромат свежеспиленной сосны подобен райскому благоуханию. Так же, как и запах сосновых иголок. Раньше я жевал смолу желтой сосны — она сочится из самого дерева, застывая на коре. Свежесобранная смола похожа на сироп. Она прилипает к рукам, ее невозможно отодрать. Потом сок застывает, как старый мед. Тогда его можно жевать, и вкус хвойной смолы просто сводит с ума.

Сосна — мягкая порода, с ней легко работать и достать ее не составит труда. В молодости я много мастерил из сосны. Но потом я влюбился в дугласию (дугласову пихту). При лакировке древесина дугласии приобретает необыкновенную, глубокую красоту. Соединяя куски различной древесины, понимаешь, как много открывается возможностей.

Огонь

Вид горящего огня завораживает. Это волшебное зрелище. Подобные ощущения вызывает у меня электричество. И дым. И мерцающие огни.

Свет в фильме

Сочетание пространства и света в нем символизируют определенное настроение. Так что даже если натура не идеальна, поработав со светом, можно создать нужное настроение, соответствующее первоначальной идее.

Свет может существенно изменить фильм и даже характер человека.

Мне нравится смотреть, как люди выходят из темноты.

Герои фильма

Я большой поклонник Билли Уайлдера. Особенно я люблю два его фильма, в которых создан особый, отдельный мир: «Сансет бульвар» и «Квартира».

Люблю Феллини, его работы меня вдохновляют. Мне нравится «Дорога» и «8 ½», да и все остальные, за созданный им мир, за его героев, за настроение, за тот особый уровень восприятия, на котором невозможно правильное или неправильное понимание.

Люблю Хичкока. Его «Окно во двор» сводит меня с ума. Уютная, прохладная комната. Джеймс Стюарт и его гости — Грейс Келли и Тельма Риттер —

«Внутренняя империя»

принимают живое участие в таинственных событиях, разворачивающихся за окном. Это волшебство, и каждый зритель проникается им.

Феллини

Я снимал рекламный ролик в Риме с людьми, работавшими когда-то с Феллини. Сам режиссер тогда лежал в больнице на севере Италии, но мы слышали, что его должны перевезти в Рим. Я спросил коллег: «Как думаете, можно будет его навестить?» «Постараемся устроить», — ответили они. В четверг попасть к нему нам не удалось, удалось в пятницу. Стоял прекрасный теплый летний вечер, около шести часов мы были в палате Феллини. Там сидел еще один человек, с которым был знаком мой спутник, они вышли поговорить. Феллини сидел в маленьком кресле-каталке между двух кроватей. Он взял мою руку, и так мы сидели и беседовали в течение получаса. Я много не спрашивал. Просто слушал его. Он вспоминал прошлое, рассказывал истории. Мне так нравилось сидеть с ним рядом. А потом мы ушли. Это было в пятницу вечером, а в воскресенье он впал в кому, и больше сознание не вернулось к нему.

Кубрик

Стэнли Кубрик — один из моих самых любимых режиссеров. В начале моей карьеры он оказал мне большую честь, и это вдохновило меня на дальнейшую работу. Я тогда снимал «Человека-слона» на студии Lee International Studios в Англии. Однажды в холле ко мне подошел мой продюсер Джонатан Сэнгер в компании сотрудников Джорджа Лукаса. «Они хотят кое-что рассказать», — сказал Сэнгер.

Они начали: «Дэвид, вчера мы ездили на студию Elstree Studios и встретили там Кубрика. Он пригласил нас посмотреть его любимый фильм, мы с радостью согласились». Оказалось, он показал им «Голову-ластик». Я понял, что теперь могу спокойно умереть.

Мне нравятся все фильмы Кубрика, но больше всего, пожалуй, «Лолита». Мне нравится мир этого фильма. Нравятся персонажи. Нравится игра актеров. Джеймс Мейсон в этом фильме превзошел сам себя.

«Внутренняя империя»

Когда мы только начинали работу, не было никакой внутренней империи, вообще ничего не было. Просто однажды я случайно встретился с Лорой Дерн и узнал, что она живет со мной по соседству. Она предложила: «Дэвид, давай что-нибудь сделаем вместе».

Я сочинил четырнадцатистраничный монолог, и Лора выучила его наизусть, его чтение заняло час с небольшим экранного времени. Она была просто великолепна. Монолог был хорош, в нем чувствовалась какая-то тайна. И на его основе возникали новые образы, рождались новые сцены, хотя в целом это выглядело довольно бессмысленно.

Однажды мы готовились снять сцену под названием «Маленький дом», в ней были заняты Лора Дерн и мой друг Кшиштоф Махржак, польский актер. Кшиштоф прибыл в Лос-Анджелес прямо из Польши. На нем были смешные, нелепые очки. Он улыбнулся и показал на них пальцем.

Я понял, что он намеревается играть сцену в этих очках, и сказал: «Нет». «Но мне нужна какая-то деталь», — настаивал он. Я пошел к себе в кабинет, открыл ящик стола, нашел там кусок кафельной плитки, камень и красную электрическую лампочку, похожую на рождественский огонек. Все это принес ему. Он выбрал лампочку. Остальное я унес. Больше я не дал ему ничего — только лампочку. Он появлялся из-за дерева с красной лампочкой во рту. Так мы и сняли сцену.

Я чувствовал, что раз Единое Поле существует, то должна быть связь между рождественской красной лампочкой и поляком в странных очках. Ин-

тересно наблюдать, как сочетаются на первый взгляд несовместимые вещи. Это будит фантазию, заставляет мозг работать. Что общего между этими вещами, которые кажутся такими разнородными? Должно существовать некое связующее звено для этих вещей — раз существует Единое Поле. В глубине души я надеялся, что это целое откроется постепенно, обнаружив связь между отдельными элементами. И лишь отсняв половину фильма, я этого достиг. То был великий день. То был прекрасный день, поскольку я уже смог сказать наверняка, что выйдет художественный фильм.

Название

Однажды, еще на раннем этапе работы, беседуя с Лорой Дерн, я узнал, что ее муж, Бен Харпер, родом из Внутренней империи, района Лос-Анджелеса. Она упомянула об этом в разговоре. Не знаю, когда у меня возникла эта идея, но в какой-то момент я сказал: «Вот как будет называться фильм». В то время я еще ничего не знал о нем. Но назвать его хотел «Внутренняя империя».

У моих родителей есть хижина в штате Монтана. Однажды во время уборки мой брат нашел там за комодом альбом с газетными вырезками. Он прислал его мне, потому что это был мой альбом. Я вел его, когда мне было пять лет, мы тогда жили в Спокэйне, штат Вашингтон. Я раскрыл альбом, и на первой странице был снимок Спокэйна, сделанный с воздуха. Под снимком была надпись: «Внутренняя империя». Я понял, что нахожусь на правильном пути.

Сон

Сон действительно важен. Для плодотворной работы и настоящей медитации организму необходим отдых. Если я не высыпаюсь, медитации становятся вялыми. В начале медитации можно даже уснуть, ведь организм успокаивается. Однако если вы достаточно отдыхаете, медитация будет более плодотворной.

Медитируя, можно слегка погружаться в себя даже в полусонном состоянии. Но гораздо лучше при этом быть бодрым и иметь свежую голову. Тогда, погружаясь на настоящие глубины, вы ощутите прилив сил.

Во время медитации разум пребывает на глубинном уровне, а тело следует за ним. И, согласно различным исследованиям, при медитации организм испытывает расслабление, в три раза превосходящее по глубине то, что мы получаем во время самого глубокого сна. И все же сон необходим, чтобы подготовить организм к погружению на глубинный уровень.

«Твин Пикс»

Успех и неудача

Чем больше фильмов у тебя за спиной, тем легче даются остальные. Процесс поиска идеи и ее воплощения становится проще. Начинаешь понимать, как работает каждый инструмент и как поставить нужное освещение. Понимаешь весь процесс — ведь уже проходил его раньше.

Но одновременно процесс и усложняется, ведь каждый новый фильм попадает в контекст предыдущих. Зрители судят о картине, сравнивая ее с другими работами. И после удачи всегда есть опасение, что может случиться промах.

Однако после некоторых провалов, таких, например, как с «Дюной», чувствуешь, что ниже падать уже некуда, и страх проходит. Это сладостное ощущение свободы, когда терять уже нечего.

Нужно научиться находить равновесие между успехом и неудачей. Успех может погубить так же, как и неуспех. А единственный путь к такому равновесию — мышление на глубинном уровне Единого Поля. Именно там можно найти помощь и поддержку. И никакого притворства — либо вы в Поле, либо вне его. И если это Поле наполнено энергией, если оно живет, вы уже никогда не потерпите неудачу, что бы ни случилось.

Сострадание

Медитации чужд эгоцентризм. Несмотря на то что вы погружаетесь и познаете себя, вы не отрываетесь от окружающего мира. Вы набираетесь сил, которые нужны вам для жизни в этом мире.

Это как в самолете, где стюардесса объясняет: «Сначала наденьте маску сами, а затем помогите сделать это сидящим рядом с вами». Мой друг Чарли Лютс, бывало, говорил: «Вот у обочины сидит человек и плачет, вы присаживаетесь рядом, чтобы успокоить его, и вскоре у обочины плачут уже двое».

Сострадание, взаимопонимание и способность помочь ближнему развиваются в процессе медитации. Погружаясь, вы чувствуете, как вас наполняют покой, любовь и сострадание. Вы ощущаете это, вы сами становитесь этим. И затем, по возвращении в мир, вы действительно сумеете помочь людям.

В заключение

Я бы хотел сказать: я всей душой люблю кино; я люблю улавливать идеи; люблю медитировать. Мне нравится оживлять единое внутреннее пространство. И мне кажется, оживление этого пространства делает жизнь все лучше и лучше. Возможно, настоящее просветление еще далеко, но ведь сказано, что для того, кто идет к свету, с каждым шагом мир становится светлее. Каждый день становится для меня лучше прежнего. И я верю, что оживление единого внутреннего пространства поможет воцарению мира на Земле. Я говорю: мир вам.

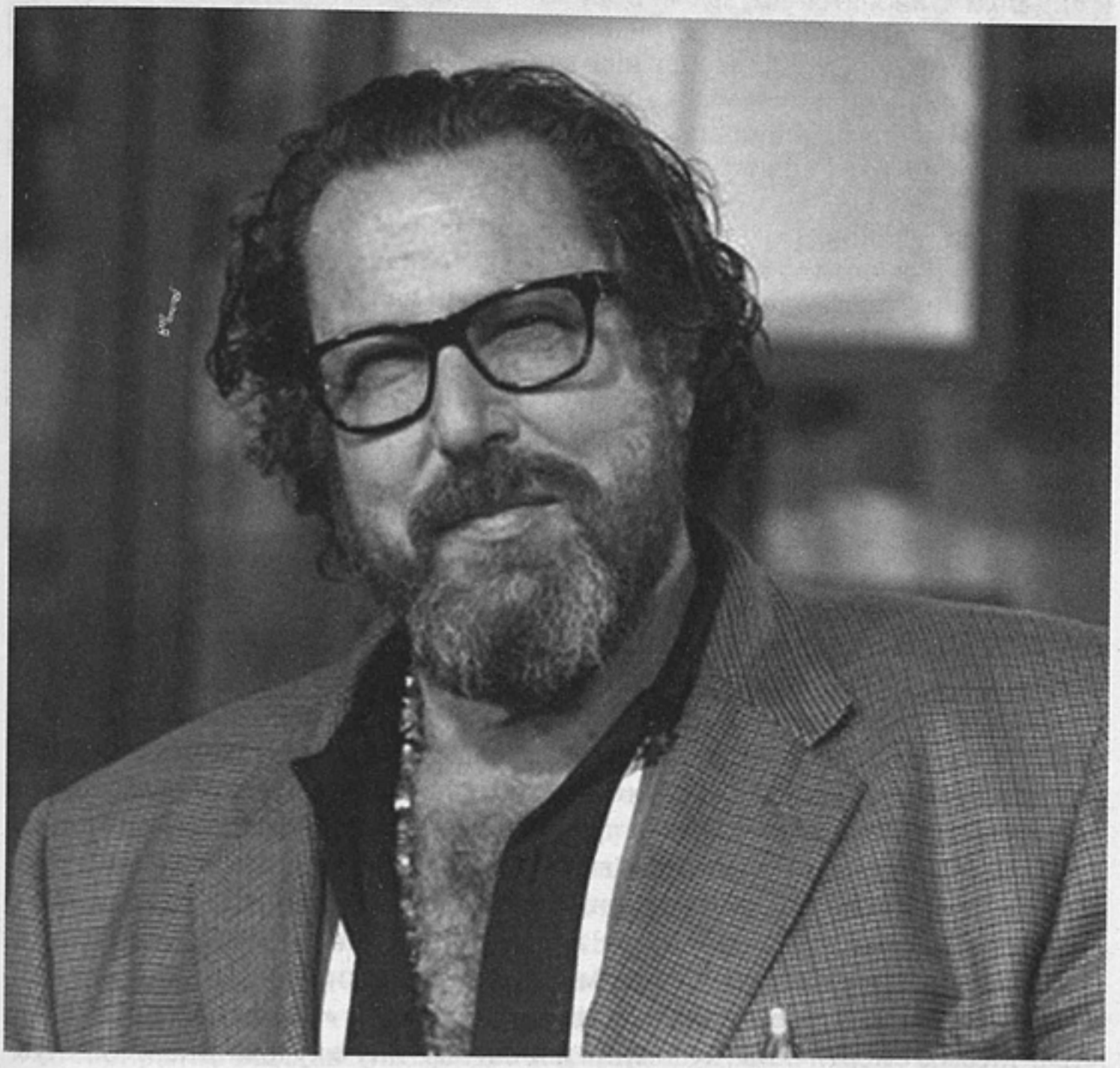
Пусть все будут счастливы. Пусть всякого обходит болезнь.
Пусть везде пребудет благо. Пусть не будет страдания.
Мир.

Перевод с английского Елены Паисовой

ДЖУЛИАН ШНАБЕЛЬ

Человек изнутри

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СКОТТ МАКОЛЕЙ



Джулиан Шнабель

Многие фильмы привлекают тем, что раздвигают для нас горизонты возможного. Покупаешь билет в кинотеатр, усаживаешься в мягкое кресло, и на несколько часов уносишься в самые далекие уголки мира (или даже в другие миры). Словно ты — это кто-то другой и этот кто-то отправляется в путешествия по местам, в которые тебе настоящему, возможно, никогда не попасть.

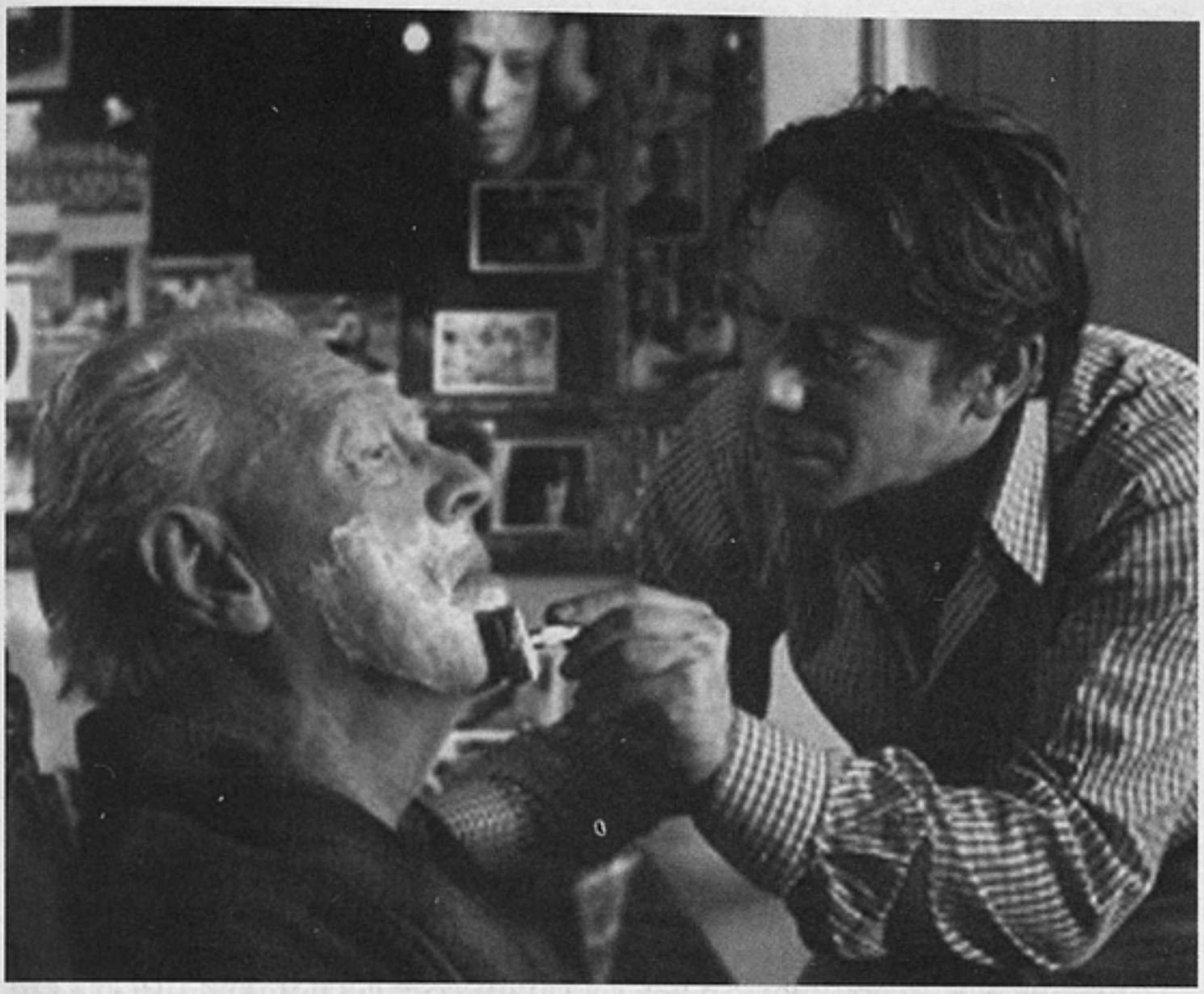
Есть и другие фильмы — о не менее захватывающих и впечатляющих путешествиях в совершенно иные сферы. Режиссеры таких непохожих картин, как «Моя левая нога» и «Черное солнце» — Джим Шеридан и Гэри Тарн, — позволяют зрителю проникнуть в мир, совершенно непохожий на мир обычного человека, — в тесное пространство болезни и страдания. Подобные истории показывают борьбу, которую ведут сами главные герои, оказавшиеся в новой для них реальности, и одновременно заставляют зрителя задумываться над экзистенциальными вопросами, возникающими у героев фильма. Третья по счету игровая картина Джулиана Шнабеля «Скафандр и бабочка» — тонкая, глубокая и проникнутая необыкновенным чувством — обещает стать еще одним достойным произведением этого непростого жанра. Фильм снят по знаменитой книге мемуаров Жан-Доминика Боби, редактора

французского журнала Elle, перенесшего удар, за которым последовали долгие месяцы в бодрствующей коме. Сознание его продолжало работать, однако все тело было парализовано, за исключением левого глаза. Поразительные первые сцены фильма, вселяя ощущение невыносимого отчаяния и заставляя почувствовать пугающее единение с главным героем, почти полностью сняты от лица самого Боби.

Постепенно мы погружаемся в необыкновенный мир. Мельчайшие детали его — цвет колонн в больничном коридоре, оттенки линолеума на полу — манят и кажутся по-своему прекрасными. Внимательные медсестры и сиделки становятся друзьями Боби, они заново учат его общаться с людьми и даже помогают ему написать книгу, которая и послужила основой фильма. В финале картины мы вживаемся в пространство Жан-Доминика, проникаемся к нему симпатией, страх уходит, уступая место волнующему и одновременно умиротворяющему чувству, — так завершается жизнь великого человека.

«Скафандр и бабочка» — третья история Шнабеля о взаимоотношениях художника и смерти — принес своему создателю награду за лучшую режиссуру на фестивале в Канне-2007. Съемки завершили нелегкий для режиссера год, в течение которого он работал над дизайном недавно открывшегося отеля «Грамерси Парк» в Нью-Йорке, а также занимался сценической постановкой серии концертов «Берлин» Лу Рида в Нью-Йорке, Сиднее и Лос-Анджелесе. В Торонто Шнабель снял документальный фильм «Берлин», который выйдет на экраны в 2008 году.

Скотт Маколей. Как сочетаются в вашей жизни живопись и режиссура?
Джулиан Шнабель. Я всю жизнь был художником, поэтому мое ви́дение как режиссера во многом определяется моими взглядами как художника. Моя цель — увидеть что-то, чего не видел прежде, рассмотреть в новом ракурсе или найти новые техники изображения. Мне больше нравится не оглядываться на других режиссеров и их работу, а прислушиваться к себе, обращаться к подсознанию, находить свои способы выражения, непохожие на остальные, а если и немного похожие, то увиденные уже сквозь призму другого времени. Неинтересно брать за основу чужие находки, подстраивая их под свой замысел. Наверное, именно так должен мыслить настоящий художник.
Скотт Маколей. Я прочел где-то, что вы окрестили «Скафандр и бабочку» «трактатом о смерти». Вы, художник, сняли картину о художнике, столкнувшемся со смертью. Ваши собственные переживания и чувства, а может, и страхи, связанные с умиранием, со смертью, определили для вас какой-то особый подход к работе над картиной?
Джулиан Шнабель. К счастью или к несчастью, сближение со смертью — неотъемлемая часть того, что называется жизнью. Можно даже сказать, что этот процесс занимает довольно большую часть самой жизни. Так что я не провожу четких различий между положением своего героя и моим собственным или вашим — и, по-моему, фильм тем и хорош. Но, пожалуй, идея преодоления смерти искусством в этой картине тоже имеет значение.
Скотт Маколей. Вы не чувствовали некую отстраненность восприятия, ведь это история чужой жизни?
Джулиан Шнабель. Мне никогда не удавалось полностью разделить разум и чувства. Я не доверяю тем, кто может это сделать. Фред Хьюз, работавший вместе с Энди Уорхолом, страдал рассеянным склерозом, с каждым годом ему становилось все хуже. Я дружил с ним, и когда он лежал дома и не мог больше говорить, я приходил и читал ему вслух. За ним ухаживал человек по имени Дарин Маккормик, и как-то он подарил мне книгу «Скафандр и бабочка». Однажды мы с детьми собрались поехать на Рождество в Мексику. Мой отец (он умер 17 января 2004 года) был тогда болен и не мог поехать с нами.



«Скафандр и бабочка»

Я подумал, кто мог бы присмотреть за ним во время моего отсутствия, и вспомнил о Дарине. Однажды в декабре он пришел ко мне в студию... И в тот же день у меня зародилась идея сценария «Скафандра и бабочки». В общем, могу сказать, что эта идея не была результатом какого-то анализа. Фильм во многом помог мне справиться с потерей отца. Я сам изобрел себе средство от боли.

Скотт Маколей. Что вы имеете в виду, говоря «зародилась идея»? Вы сами разрабатывали ее, или ее предложил вам продюсер?

Джулиан Шнабель. Изначально на главную роль пригласили Джонни Деппа, а он, в свою очередь, хотел, чтобы режиссером был я, так что мне прислали уже готовый сценарий. Он был написан Роном Харвудом, а затем я его доработал. Я уже говорил, что книга была у меня несколько лет, но снимать фильм я не собирался. Была мысль перенести на экран историю Фреда, которого знал довольно хорошо. Я представил себе: вот он лежит в постели, больной, а ведь я знаю, сколько он сделал в этой жизни, какой насыщенной она была. Мне нравится сама идея: люди знают, что творится в голове человека, хотя он лежит без движения. Я работал над сценарием фильма по книге Зюскинда «Парфюмер», в которой была похожая идея, ведь герой обладал уникальным обонянием. Он мог совершать путешествия, оказываясь где угодно, слыша запахи любых, самых дальних мест, а Жан-Доминик Боби делал это благодаря силе своего воображения и феноменальной памяти. Так что я использовал некоторые приемы из «Парфюмера» в новом сценарии, который мне принесла продюсер Кэти Кеннеди.

Скотт Маколей. Вы значительно изменили его?

Джулиан Шнабель. Я перевел его с английского на французский. Я не мог себе представить, как английские и американские актеры будут изображать французский акцент и как французские зрители будут смотреть фильм на английском с французскими субтитрами. Также для меня было важно находиться именно в той больнице, где лежал Жан-Доминик. Автор сценария взял за основу книгу, но когда я поехал в больницу, поговорил с близкими друзьями Боби, то узнал не в пример больше, поэтому изменил кое-что в сценарии и многое для себя прояснил. Все же сценарист и писатель по-раз-

«Скафандр и бабочка»

ному воспринимают то, о чем пишут. Поэтому сценарий нужно постоянно дорабатывать. Даже во время съемок.

Крайне важно понимать, о чем на самом деле фильм, как мыслят его персонажи. Например, на вопрос жены, хочет ли он увидеть своих детей, Боби ответил «нет», хотя по сценарию он говорит «да». Он не хотел видеть своих детей. Его лучшая подруга Анн-Мари Перье однажды повезла его к другому человеку, который тоже был в состоянии бодрствующей комы, но жил дома, с семьей. Они сидели и смотрели друг на друга, потом Боби вернулся в больницу. После встречи с этим человеком он, думаю, понял, что он тоже все еще отец. Даже тень отца может быть настоящим отцом, и впоследствии он осознал это.

Скотт Маколей. Насколько героини фильма — медсестры и сиделки — соответствуют реальным людям? В некотором смысле фильм напоминает «8 ½» Феллини — художник наслаждается тем, что окружен умными и интересными женщинами.

Джулиан Шнабель. Первая женщина, которую мы видим в фильме — реальный персонаж, сиделка Жан-Доминика и физиотерапевт, а человек по имени Даниель, помогающий ему в бассейне, — больничный санитар. Практически все медицинские подробности в фильме соответствуют действительности. Мы работали с теми же самыми людьми, и они делали все то же, что и в реальной жизни с Боби. Что же касается главных героинь и сравнения с «8 ½», думаю, оно справедливо. Конечно, это мое ви́дение этих людей. Реальный человек отличается от персонажа фильма. Но вообще-то меня больше интересовала личность главного героя, чем отношения между его подружкой и матерью его детей. В итоге получился фильм о мужчинах и женщинах и о том, как женщины сыграли огромную роль в жизни мужчины. Все они были по-своему нужны ему. Одна научила его алфавиту, другая помогла найти общий язык с детьми, третья — установить связь с миром его фантазий. Была и такая, которая помогла закончить книгу.

Скотт Маколей. Почему было так важно снимать именно в той больнице? Это абсолютно игровой фильм, в нем не чувствуется документальности.

Джулиан Шнабель. Для меня это имело какое-то особое значение. Каждый день из окна можно наблюдать приливы и отливы, вода отступает почти на пятьсот метров! Иногда создается ощущение, что ты на Луне. Жан-Доминик писал, что, находясь там, он чувствует себя на краю мира, и это было важным элементом его восприятия жизни. К тому же мне показалось, что в сводах этой

больницы, в окружающем ее пейзаже есть что-то от фильмов Антониони — там я часто о них вспоминал. В здании больницы у меня была отдельная комната, где я работал. Конечно, имеет значение то, как снимается фильм. Я сам подбирал линзы для камер, потому что хотел создать максимально объемное, глубокое изображение. Используя подвижные и наклонные линзы, можно смещать фокус по своему усмотрению. Все это создает эффект «живой» камеры — словно она дышит.

Скотт Маколей. Вы превратили больницу в съемочную площадку?

Джулиан Шнабель. В общем, да. Я застелил пол линолеумом в крупную клетку, подумал, что иногда совсем не хочется смотреть на людей, даже если они говорят с тобой: можно уйти от их взгляда, смотреть на пол, на чью-то руку или ногу. Жан-Доминик мог смотреть на флуоресцентные лампы на потолке, особенно если кто-то говорил ему то, чего он не хотел слышать.

Скотт Маколей. В ваших картинах классические партитуры постоянно сочетаются с памятными по другим фильмам музыкальными мотивами. Как и на каком этапе работы вы выбираете музыку?

Джулиан Шнабель. Музыку я слушаю постоянно. И знаю, что те или иные композиции в какой-то момент обязательно появятся в моих фильмах. Я всегда предполагал, что песня Pale Blue Eyes будет звучать в эпизоде на корабле. Несколько лет назад я должен был встретить свою жену в Канне. Я взял напрокат «Мерседес» с откидным верхом и помчался на бешеной скорости, слушая песню U2 Ultraviolet (Light My Way). Уже тогда я понял, что эта песня появится в фильме, хотя самого фильма еще не было. Композитор Пол Кэнтелон, написавший партитуру, был вундеркиндом, но с ним случилось несчастье: его сбила машина, и он полностью потерял память. Однажды, играя на фортепиано, он сказал своей матери: «Послушай вот это». Оказалось, что он играл Баха, даже не зная об этом. Он очень тонко прочувствовал Жан-Доминика, словно отождествлял его жизнь со своей. Однажды он пришел ко мне и принес сочиненные им прелюдии. Одна из них была просто идеальна и сразу вписалась в настроение фильма. Я также использовал музыку Нино Роты и тему из фильма «Лолита» композитора Нелсона Риддла. Каждый раз, просматривая отснятый съемочный материал, я соотношу его с музыкой, думаю, подходит ли она. Иногда в процессе пытаешься изобрести что-то новое, но очень часто я возвращаюсь к готовым композициям, которые решил использовать с самого начала работы. В фильме «Пока не наступит ночь» звучит музыка немецкой группы Popol Vuh из фильма «Агирре, гнев Божий» и Эннио Морриконе из фильма «Битва за Алжир».

Скотт Маколей. Вы рассказали, что общались с людьми, которые были непосредственными участниками всей этой истории, но с самим Жан-Домиником вам встретиться не довелось. Фильм открыл для вас что-то в характере этого человека, о чем вы не могли даже догадываться?

Джулиан Шнабель. До съемок я не осознавал, что он, вероятно, чувствовал себя избранным, а не проклятым. Словно кто-то, Бог или некая другая сила, сказал ему: «Ты можешь стать большим художником, но не иметь тела — или быть абсолютно здоровым, но обычным человеком. Что ты выбираешь?» Мне кажется, он был обычным, хотя и, безусловно, одаренным человеком, когда возглавлял журнал, но, написав эту книгу, он стал уже кем-то другим.

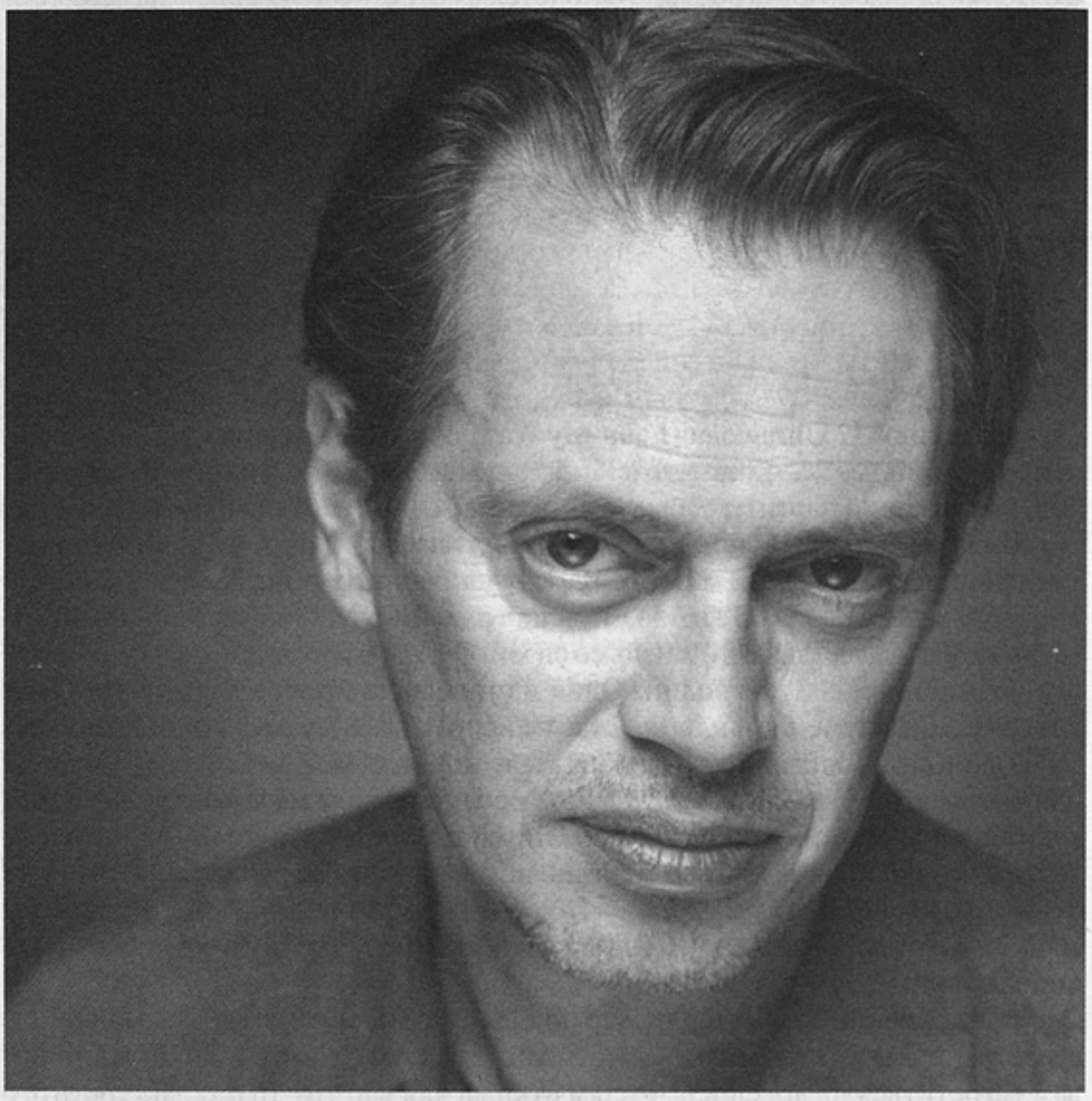
Filmmaker, Fall 2007, Vol. 16, № 1

Перевод с английского Елены Паисовой

СТИВ БУШЕМИ:

«Я просто реагирую на объективную реальность»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАЙКЛ ФЛЕМИНГ



Стив Бушеми

В послужном списке Стива Бушеми — такие шедевры независимого кино, как «Прощальные взгляды», «Бешеные псы» и «В супе». Мало кто из актеров-звезд низкобюджетного кино может позволить себе сниматься в масштабных голливудских блокбастерах вроде «Воздушной тюрьмы» и «Армагеддона», не рискуя, что его обвинят в продажности. Но Бушеми, бывший нью-йоркский пожарный, а ныне сценарист и режиссер, вот уже два десятка лет опровергает все стереотипы. Среди его фильмов — и шедевры артхауса, и кинопродукты чистейшего мейнстрима.

Майкл Флеминг. В картине «Чак и Ларри: Пожарная свадьба» вы снова работали со своим прежним партнером по фильму «Певец на свадьбе» Адамом Сэндлером и снялись в роли завистливого папарацци у Тома Ди Чилло в фильме «В бреду». Вы также стали режиссером, сценаристом и исполнителем главной роли — журналиста — в римейке фильма Тео Ван Гога «Интервью». В этой картине ваш герой оказался поистине хитрецом. А вы сами когда-нибудь попадали в ловушки репортеров?

Стив Бушеми. Был один странный случай. Как-то я дал интервью по телефону одному британскому изданию. Позже я прочел это интервью: там было написано, что я беседовал с репортером в баре, а потом туда зашел Тим Рот и я поговорил еще и с ним. Не думаю, что это придумал сам интервьюер. Скорее, редактор журнала решил «оживить» интервью, добавив в него материал из другого разговора, записанного несколько лет назад мною и Тимом в одном баре. Редакторы пересыпали нашу речь выражениями вроде «к черту это», «к черту то», чтобы сделать разговор похожим на диалог персонажей из фильма «Бешеные псы». Получилось крайне неестественно.

Майкл Флеминг. Недавно было объявлено, что курение на экране будет разрешено только в фильмах особых категорий. Сиенна Миллер в «Интервью» дымит, как паровоз. Считаете ли вы справедливыми такие ограничения?

Стив Бушеми. Существует категория R, и ее появление полностью оправданно. Очень многим фильмам стоит присвоить именно эту категорию. Категория «до 13 лет» всегда была сомнительной. Я абсолютно уверен, что все мои фильмы подходят только под категорию R, потому что это кино — для взрослых. Встречая детей, видевших некоторые мои фильмы, я удивляюсь, как им разрешили смотреть такое. До тех пор пока курение на экране не запрещено категорически, я не особенно волнуюсь. А обществу была нужна система категорий, ведь теперь родители хотят сами определять, что их детям можно смотреть, а что — нельзя.

Майкл Флеминг. Есть ли что-то, что вы никогда не покажете в фильме, исходя из собственных убеждений? Некая самоцензура?

Стив Бушеми. Режиссеры берут на себя ответственность жить с тем, что они показывают в своих картинах. Своими фильмами я просто реагирую на объективную реальность; если мое видение оправданно, для меня важно придерживаться замысла. Иногда для этого мне нужно показать насилие, иногда — курение, а иногда и секс. Такова жизнь.

Майкл Флеминг. От жизни к смерти. Многих ваших героев, от Карло в «Фарго» до Тони из «Клана Сопрано», убивают. Эти сцены хорошо запоминаются. А какая «смерть» наиболее запомнилась вам самому?

Стив Бушеми. Не могу сказать, что у меня есть любимый вид смерти. Бедная моя мама, иногда мне хочется искренне ей посочувствовать.

Майкл Флеминг. Вы нормально перенесли исчезновение вашего персонажа из «Клана Сопрано»?

Стив Бушеми. Мне нравилось сниматься в этом сериале, и я расстроился, когда моему персонажу пришлось его покинуть. Но я был убит самим Тони, а мож-

«Фарго»

«Бешеные псы»

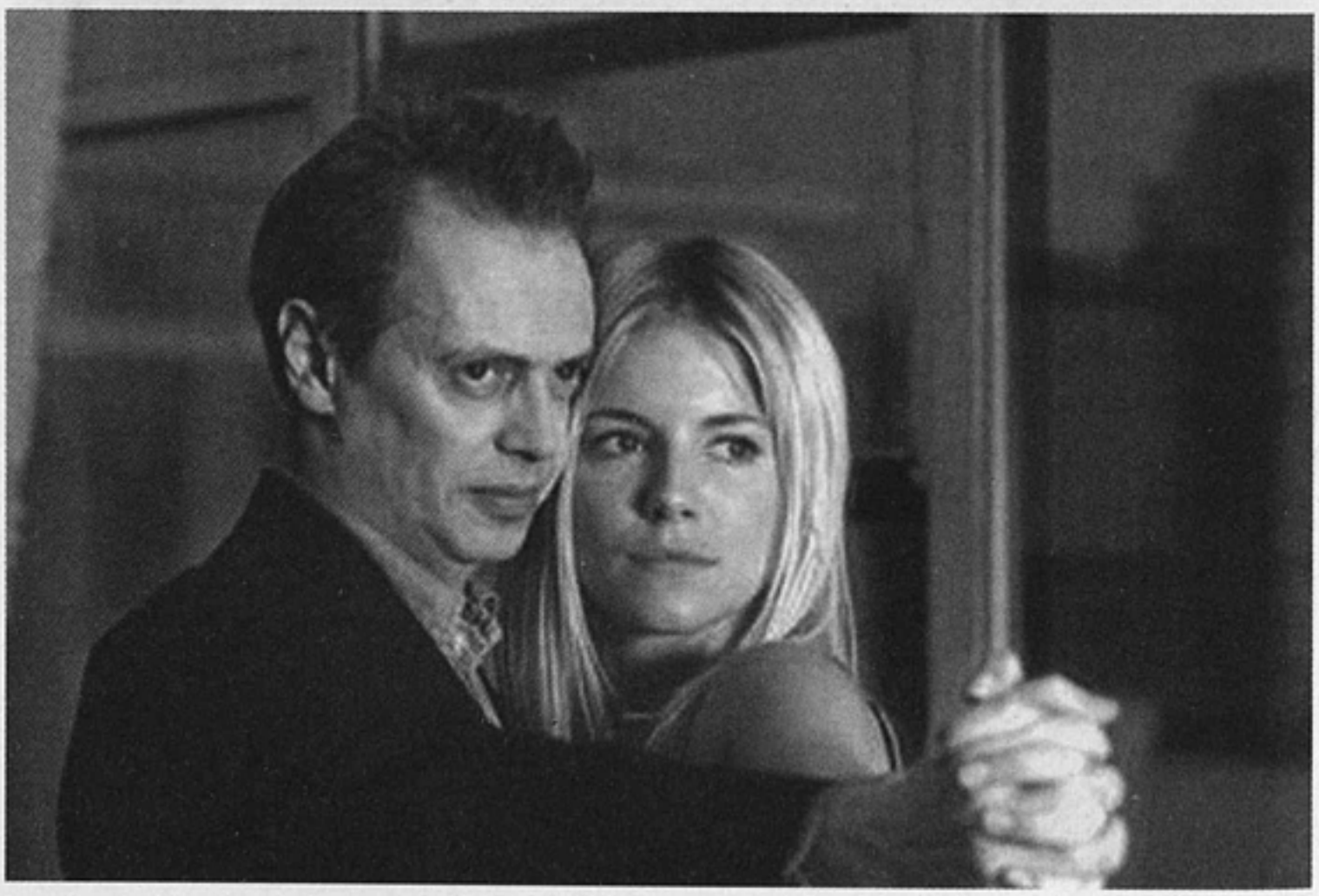
но ли представить себе более достойный уход? Было интересно снимать некоторые серии и играть самому. Я скучаю по сериалу, и мне кажется, всем зрителям будет не хватать его.

Майкл Флеминг. Что заставило вас обратиться к режиссуре?

Стив Бушеми. Мне не хватало того чувства увлеченности творчеством, которое я испытывал во время работы в театре вместе с моим другом актером Марком Буном. Когда я только начал работать в кино, на съемочной площадке мне часто приходилось долго ждать. И хотя мне обычно везло с ролями, я был несколько разочарован тем, что существую словно отдельно от общего действия. Мне захотелось более активного творчества, большей вовлеченности в процесс — так я и стал режиссером.

Майкл Флеминг. Вы работали с такими мастерами, как братья Коэн, Квентин Тарантино, Майкл Бэй и Тим Бёртон. Кто в большей степени помог вам постичь тонкости режиссерской профессии?

Стив Бушеми. Всему учишься на собственных ошибках. Но, безусловно, все те, кого вы назвали, очень помогли мне. А больше других — Роберт Олтмен, с которым мне довелось работать в фильме «Канзас-Сити», как раз перед тем, как я снял свою картину «Под сенью крон».



«Интервью»

Майкл Флеминг. Чему вы у него научились?

Стив Бушеми. Мне нравилась атмосфера, которую он создавал на съемочной площадке, его манера общения с актерами и группой. Нравилось то, что он любил удивляться. На съемках всех не покидало ощущение сопричастности к общему делу. Каждый фильм, снятый Олтменом, ни с чьим другим не спутаешь — это его кино. Вот к чему стоит стремиться: иметь свою точку зрения и неповторимый стиль и одновременно уметь вовлечь других в общий замысел, работать одной сильной командой.

Майкл Флеминг. Вы выросли на Лонг-Айленде, где многие заняты на государственной службе. Вы стали пожарным в Нью-Йорке, так как не были уверены, что сможете сделать карьеру актера?

Стив Бушеми. Мне было восемнадцать, когда я сдал экзамен и получил право на работу в пожарном расчете, в то время я еще не был актером. Когда четыре года спустя я впервые получил предложение как актер, весь мой опыт состоял из нескольких небольших импровизированных выступлений в клубах. Так вот, в восемнадцать лет я сменил профессию перевозчика мебели на работу пожарного. Это была замечательная служба. Мне нравились ребята, с которыми я работал, к тому же у меня оставалось время на занятия в актерской школе и на постановку наших с Буном пьес в театре. Много раз я играл совершенно бесплатно, просто ради обретения опыта и из любви к актерскому делу. Я был одиноким парнем со скромными средствами, живущим в районе Ист-Вилледж, где можно было снять недорогое жилье. И все у меня было отлично.

Майкл Флеминг. Вы успели поработать пожарным, актером разговорного жанра, певцом, актером театра и кино, писателем и режиссером. Какое из этих занятий больше всего вам по душе и что дается легче всего?

Стив Бушеми. Пожалуй, профессия актера. Именно этим я занимался больше всего.

Майкл Флеминг. А что для вас самое сложное?

Стив Бушеми. Написать что-то. Мне хотелось бы жить в особом ритме, который позволил бы нормально писать, лучше рассчитывать свое время, обдумывать разные идеи. У меня гораздо лучше выходят диалоги, чем описание сцены или выстраивание истории.

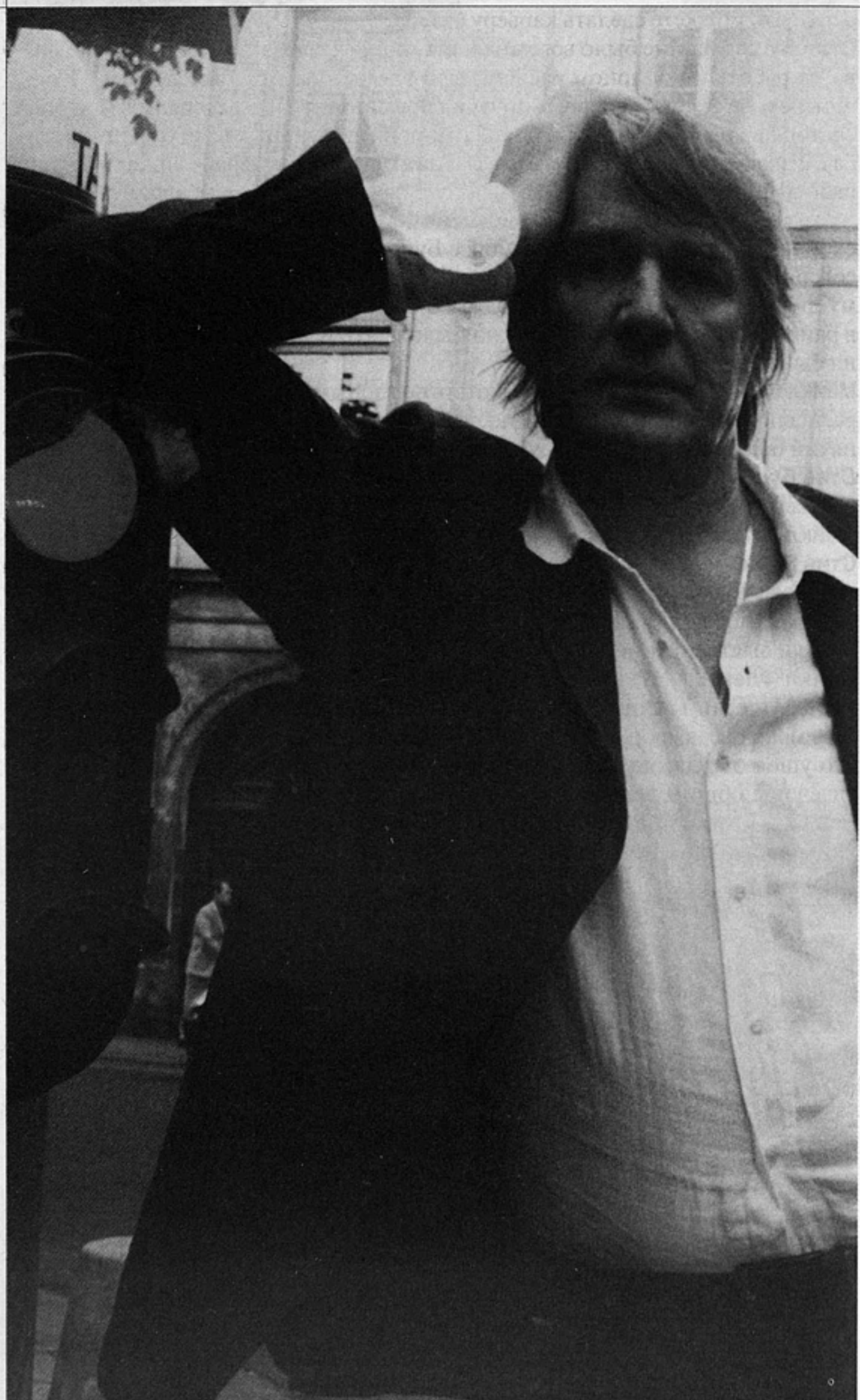
Майкл Флеминг. В какой еще профессии вы могли бы себя представить?

Стив Бушеми. Трудно сказать, даже не знаю, что еще я смог бы делать. Если бы у меня был выбор, я вернулся бы в пожарную охрану. Я правильно сделал, что ушел оттуда, но это было нелегко. Покоряла сплоченность, все были увлечены общим делом, идеей преодоления трудностей вместе, одной командой. Это же мне нравится и в профессиях актера и кинорежиссера: свой уникальный опыт можно разделить с другими людьми.

Fade In, 2007, Vol. X, № 2

Перевод с английского Елены Паисовой

П У Б Л И К А Ц И И



Александр Абдулов

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Александр Абдулов

И странная все же вещь — природа актера. Всеобщие любимцы, глашатаи судеб, чревовещатели сокрытой от глаз мудрости мира, вот, поди же, в какие-то там средние века их, к примеру, даже запрещали хоронить на кладбищах. Только за церковной оградой. Это за какие такие ужасные грехи? Хотя, иногда, если спокойно и несколько со стороны про все это подумать, действительно, закрадывается в душу легкая чертовщинка: зачем бы это взять и превратить свою единственную, настоящую, Богом и случаем данную жизнь в сырой и как бы неотесанный, подготовительный, что ли, материал для какого-то предполагаемого блистательного фантомного десятка (или даже сотни) других, выдуманных и, конечно же, вполне ненастоящих жизней? Что за странная жажда, нужда, потребность, необходимость — прожить их во множестве за срок одной?

Актеры, как и все мы, конечно же, бесконечно разнообразны и исключительно многолики. При этой верткости каботинных обличий роднит их и такая коренная черта — беззащитность. Наверное, объясняется это довольно прозаически, во всяком случае, практически. Они изначально зависимы. Эти другие их жизни-роли не с неба на них сваливаются. Роли им дают. Обычному человеку и в голову прийти не сможет вдруг всерьез попросить у кого-то себе другую жизнь. Как говорил Василий Макарович Шукшин, ни у кого из нас «билетика на другой сеанс не будет». У актера же главная его жизнь, в расчете на которую он и проживает свою условную, единственную, черновую, именно на каком-то там, только ему известном «другом сеансе»: ухитриться побыть и принцем, и нищим, и ангелом, и дьяволом. Отсюда, наверное, и образуется в самих их характерах странная, с трудом осознаваемая помесь надменности и смирения, великого нахальства запросто вести задушевные разговоры с миллионами незнакомых людей и столь же великой робости перед каким-нибудь занюханным театральным администратором, от которого, между прочим, зависит, не перепадет ли ему еще четвертинка чьей-то жизни. И каждый из них, конечно же, понимает некоторую ненормальность своего положения, каждый пытается к ненормальности этой как-то приладиться, одолеть в чем-то, что ли, свой природный артистический недуг. Тогда одни из них вдруг с сумасшедшей страстью активно углубляются в книги, начиная слыть в нормальной жизни «интеллектуальными артистами», другие, наоборот, внезапно прекращают вообще что-либо читать, даже газеты и объявления, и начинают пить горькую, но и пьют как-то ненормально, страстно, самозабвенно, как-то даже не по-человечески. Третьи ударяются в денежные халтуры, вдруг стараясь сомнительным своим актерством на наивности и доверчивости неактерской части человечества зашибить немыслимую актерскую деньгу. Кто-то вдруг уходит не просто в религию, а норовит с той же немыс-

лимой страстью прямо в схимники, в святые... Трудно, практически невозможно представить себе спокойную, уравновешенную, обдуманную актерскую судьбу. Во всяком случае, мне такие не встречались. Да и знакомился-то я с актерской профессией «не по учебникам», а в пучинах настоящих невыдуманных актерских судеб, где в большинстве своем актер был обыкновенно нищ, слегка пьяноват, любопытен, весел, грустен и старался до поры не интересоваться никакими другими текстами, кроме текстов своих ролей.

Я их люблю, я с ними провел жизнь. С такими, какие они есть, с такими, какие встретились мне в профессии. Женственные и мужественные одновременно, гордо-независимые, с постоянной, часто ненавидимой ими самими, потребностью похвалы, без которой внезапно они способны впасть в какую-то необъяснимую, иногда даже смертельную тоску.

Среди великого множества моих актерских привязанностей есть одна особенная, может быть, даже странная дружба. Я говорю о Саше Абдулове, удивительно многообразной и довольно сложной человеческой личности, которая в сердцевине своей может быть определена очень просто и ясно. Саша — чистой воды Актер. Он, мне кажется, ни при каких обстоятельствах, ни при каких условиях, ни даже при каких-нибудь невиданных превращениях в другой жизни в какую-нибудь «козочку», скажем, в этой жизни все-таки не мог быть никем иным — только актером. Иное для него как-то даже, наверное, биологически невозможно. Правда, сейчас он владеет едва ли не десятком других профессий, владеет вполне уверенно, иногда даже виртуозно, но все это благодаря именно своей химически чистой актерской природе.

Отношения наши когда-то начались просто и без затей. Никакой «поэтической легенды» про то, как Саша, допустим, во времена свого босоногого детства и отрочества где-то в узбекской глубинке со слезами на глазах смотрел мои «Сто дней после детства» или я млел от внезапного душевного просветления, глядя, скажем, на его Медведя в «Обыкновенном чуде», рассказать, к сожалению ли, к счастью ли, не могу. Сашу ни с какого боку не интересовали пионерские муки и страсти, меня — превращение Медведя в хорошенького мальчика, каким тогда был Саша.

Познакомились мы в ресторане Дома кино, куда пришли вместе с Сашей Кайдановским, который к тому времени уже перестал быть коллегой Абдулова, сошел с ума на режиссуре и трансвестировался из актеров в мои студенты. Таким образом, мы с Кайдановским в тот вечер являли в некотором смысле даже некую благородную древнеримскую сцену — учитель с учеником разделяет чашу водки. За этим занятием мы некоторое время философски сидели вдвоем, однако, по каким-то неведомым канонам выпивания в Доме кино, вокруг нас вскорости образовалась довольно случайная компания, в которой был и малознакомый мне Саша Абдулов. С собой у Саши почему-то был торт, который он нес кому-то на день рождения и теперь, здесь же, у нас за столом, загодя хотел воткнуть в него свечки. Свечки ломались, кто-то предложил, тоже загодя, торт попробовать... И тут Саша, по до сих пор не выясненным мотивам, вероятнее всего, от избытка переполнявших его сумеречных чувств, вполне внезапно даже для себя взял и надел коробку от торта мне на голову.

Кайдановский, который пусть недавно, но уже окончательно простился с артистической непосредственностью, вдруг на глазах изумленной публики страшно побелел:

— Ты кому на голову коробку надел?

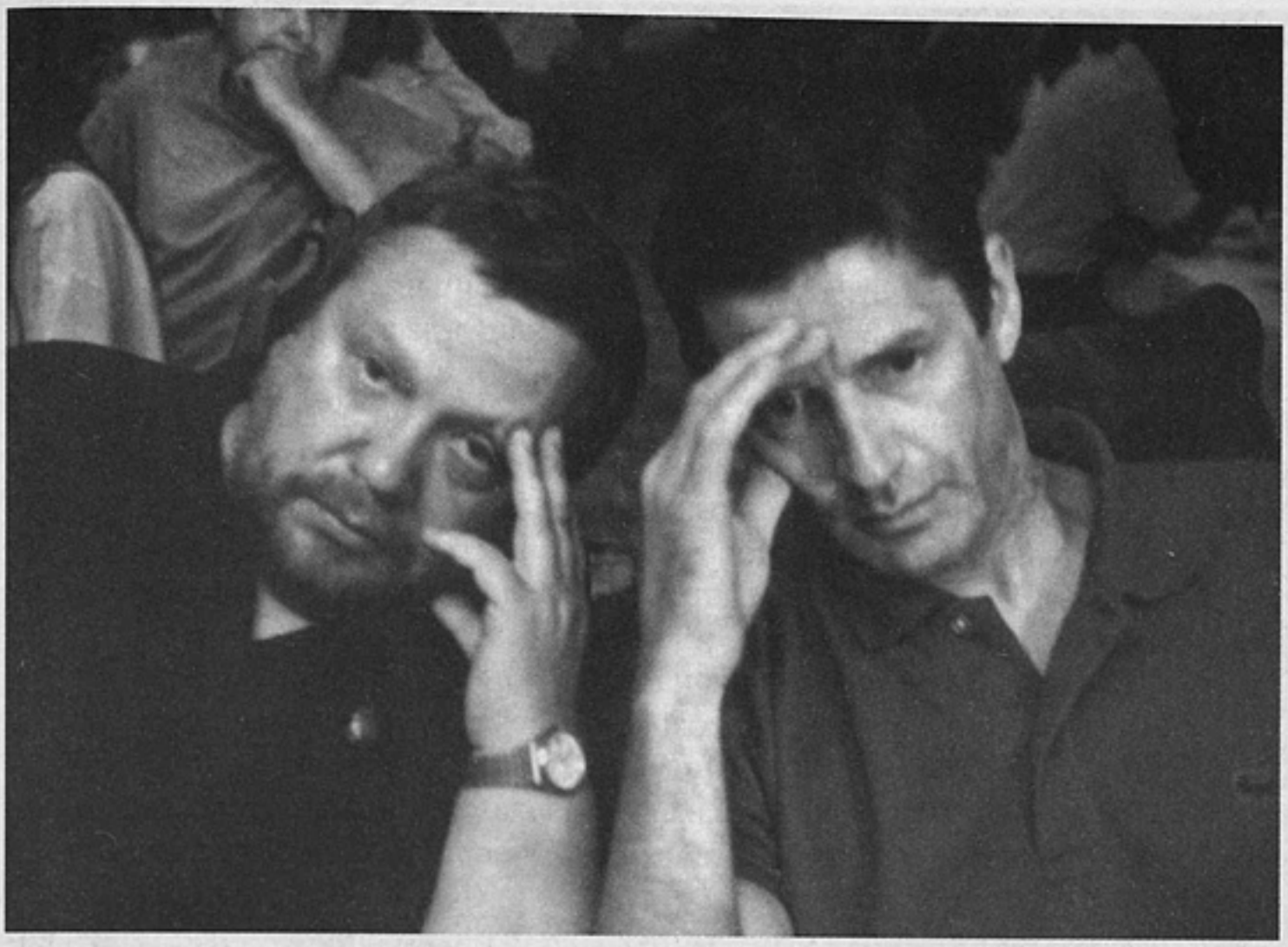
— Чего ты взъерепенился? — ласково отвечал Абдулов, очень даже по-товарищески. — Кому надо, тому и надел.

И для убедительности, наверное, откусил кусок торта, коробки с моей головы не снимая.

— Ты думаешь, что все такие же придурки, как ты? Два сапога — пара?

— Может быть, — с достоинством продолжал полемику Абдулов, — очень даже может быть. Именно, именно, два сапога и именно пара...

Кончилось тем, что Кайдановский сказал Абдулову, что если тот немедленно с моей головы коробку не снимет и не извинится, то он, Кайдановский,



Сергей Соловьев,
Александр Абдулов

найдет способ, чтобы в отместку Абдулов немедленно и прилюдно съел бы шнурки с собственных ботинок. На что, помню, Абдулов с достоинством ответил, что это не составит ему ни малейшего труда, но с еще большим достоинством, уже обратившись ко мне, он сердечно добавил, что если меня чем-то, разумеется, сам того не желая, он обидел, то и я, в свою очередь, немедленно могу надеть ему на голову все что угодно и даже пользоваться этим сомнительным правом в любых обстоятельствах постоянно.

В течение скандала я тем не менее из-под коробки наблюдал, как разнообразны, подвижны, ртутны, неожиданны оценки, доводы и реакции Абдулова: именно в тот момент он мне и понравился как артист.

Чтобы светски завершить витиеватое это знакомство, Абдулов сказал мне, что отныне надеется на более частые наши свидания и вообще готов сняться у меня в какой-нибудь роли, в какой-нибудь картине, тем более что и раньше слышал обо мне много хорошего, и не только от Кайдановского.

Вот тут-то незаметно и подкатила к случаю «Черная роза». Уже когда я писал сценарий, твердо имел в виду пригласить на одну из главных ролей Сашу Абдулова. В первый съемочный день, разумеется, тоже «без всякого злого умысла», а исключительно в связи с дефицитом времени, я, не церемонясь, не рассуждая про «сквозное действие» и «зерно роли», довольно определенно предложил:

— Давай, Саша, ложись на пол, поднимай руки-ноги вверх и как ребенок верещи: «А-аа-ау, а-аа-ау, а-аа-ау!»...

Саша разобиделся чуть не до слез. Его обуяла актерская гордыня, которую, впрочем, вполне можно было понять. От волнения и негодования он внезапно перешел на «вы»:

— Что вы мне предлагаете? Чего это ради, ни с того ни с сего я стану задирать ноги? Я сейчас, между прочим, в «Гамлете» репетирую. Какое такое «А-аа-ау, а-аа-ау»! Покажите мне это «Ау» в сценарии. И вообще, почему я должен валяться по полу?

— Саш, я тебя прошу, сделай все это быстро, хорошо и талантливо: если ты захочешь, ты сумеешь. Давай, Саша, правда. Совсем времени нет.

Недолго пообдумывав что-то про себя, без всяких дополнительных объяснений Саша замечательно талантливо лег на пол и изумительно точно и смешно, болтая в воздухе ногами и руками, изобразил младенца. Все присутствовавшие на съемочной площадке не могли удержать смеха, а после команды «стоп» от души ему аплодировали. Первоначальный лед наших взаи-

моотношений на глазах растопился, я почувствовал, что с этого момента мы с обоюдным удовольствием вовлечены в одну и ту же совершенно дурацкую игру и чем в ней меньше будет каких-нибудь умных объяснений друг другу тех или иных ее правил, тем будет лучше.

В картине у Саши было несколько парных сцен с его товарищем по театру Сашей Збруевым. Вот тут я понял еще одну необыкновенно сильную сторону абдуловского артистизма. Абдулов — командный игрок. Может быть, даже именно в этом и заключается общая главная сила захаровских ленкомовских актеров. Являя каждый по себе очень сильную и талантливую индивидуальность, они способны не потерять ее в самозабвенной командной игре. Время идет, одни артисты взрослеют, стареют, кто-то уходит, приходят новые, в большинстве своем действительно талантливые, но театр, проверяя их индивидуальность на прочность, прежде всего проверяет их «командные способности». После чего новый артист и входит в труппу. Вот почему, я думаю, так долго держится «Ленком». Конечно, и там живые, ранимые люди, к тому же актеры: они могут друг на друга обидеться, даже возненавидеть, но свое командное достоинство сохраняют всегда. Эту свою превосходную марку театр держит безукоризненно.

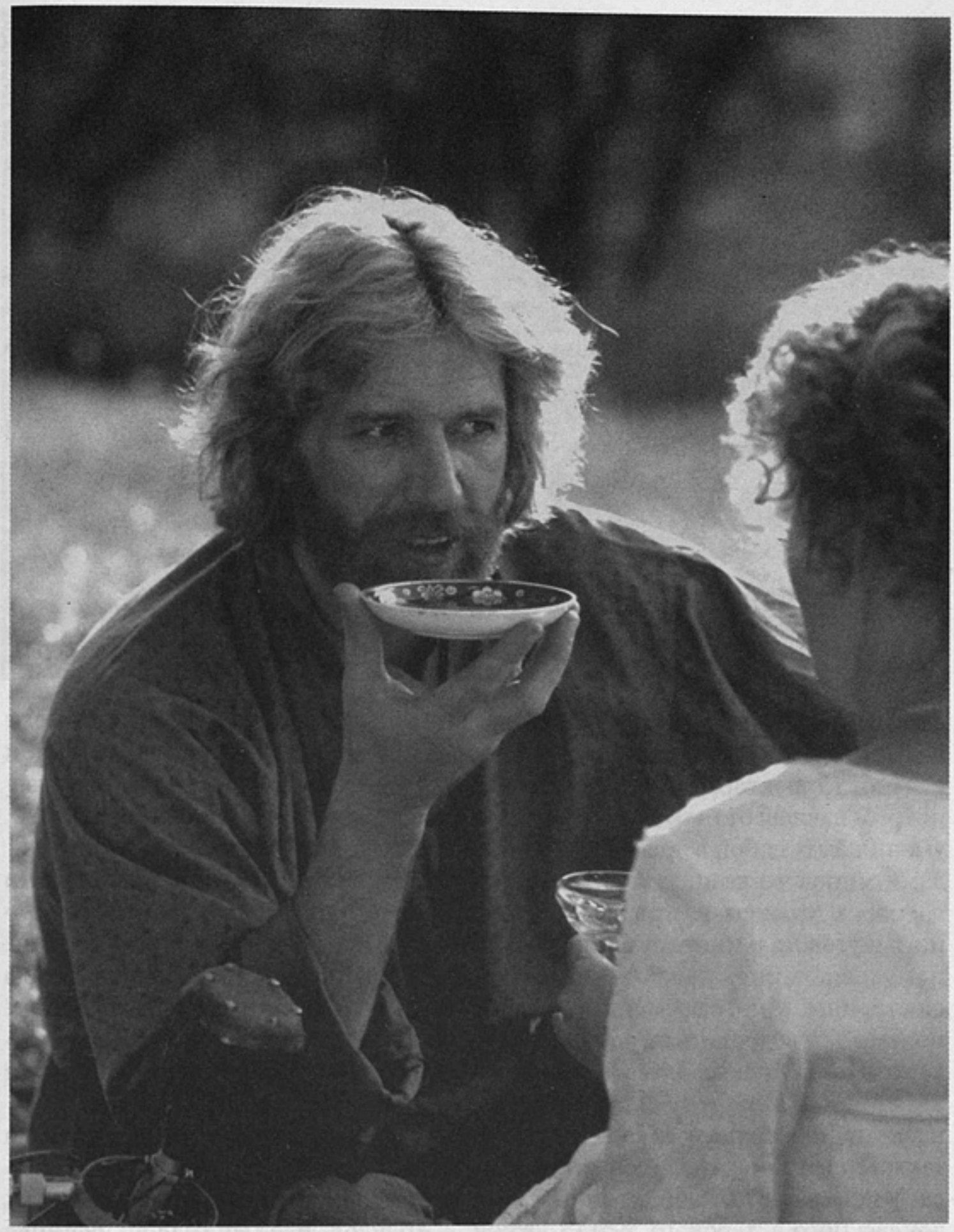
И в «Черной розе», выкладываясь до последнего, Саша особое артистическое удовольствие находил в том, чтобы классно сыграть на партнера. Мы все про это слышали в разговорах про футбол. Хорошему футболисту важно даже не столько именно самому забить гол, сколько видеть поле, уметь вовремя и точно передать пас на выигрыш. В команде «Черной розы» Саша был превосходным партнером не только своим старым опытным товарищам — Збруеву, Люсе Савельевой, но и впервые увиденным на площадке Тане Друбич, Саше Баширову, непрофессионалу Илюше Иванову, даже моей, тогда трехлетней, дочке Ане. Аня играла квартирного Ангела; естественно, перед съемкой страшно волновалась, говорила мне шепотом: «Я не боюсь, но отчего-то ладошки мокрые».

Свой первый кадр Аня «играла» в партнерстве с Абдуловым. Саша сказал ей перед съемкой: «Аня, ничего не бойся. Они сейчас, вот ты увидишь, сами удивятся, как мы с тобой все нормально сделаем...»

И действительно, все сошло очень ладно. Саша для снятия напряжения во время съемки и для оживления внутренней жизни онемевшего от ужаса Ангела даже срочно изобрел ту самую, довольно знаменитую потом реплику, обращенную в картине к Ане: «Это ничего, что я куру?» В ответ Ангел неопределенно, но симпатично пожимал плечами.

Александр Абдулов — настоящая кинематографическая звезда. В том самом подлинном народном смысле, в каком были звездами Борис Андреев, Борис Бабочкин, Петр Алейников, Вячеслав Тихонов... И вообще, все старшее, уже звездное ленкомовское поколение — это, наверное, и есть последние звезды русского народного кинематографа. Абдулова, Янковского, Збруева, Инну Чурикову по-прежнему знают и любят все. На всех на них обычный массовый зритель переносит чувства, испытываемые к их героям. К этим артистам он по-прежнему относится как к близко знакомым, видя в них те же человеческие достоинства, что и в созданных ими характерах. В советском кино всегда было большим несчастьем играть злодея. У превосходного актера Глузского была, к примеру, испоганена всенародной ненавистью лучшая часть его жизни — долгие годы ему выпадало играть лишь злодеев. И только сыграв в «Монологе» добрейшего и благороднейшего профессора Сретенского, он стал обретать подлинную народную положительную любовь. А без этой «звездной системы», как называют это в Голливуде, не может существовать великий национальный кинематографический миф, способный даже заменить национальную идеологию, во всяком случае, надежно гарантировать единство нации.

Судьба Саши Абдулова сложилась так, что все в нашей стране его знают. Подавляющее большинство — не только знают, но и любят, как близкого, родного человека. Думаю, Саше приятно, когда незнакомые ему люди называют



«Леди Макбет Мценского уезда», режиссер Роман Балаян

Фото И.Гневашева

его по имени. Не слышал, чтобы где-нибудь, кроме как в милиции, его называли Александр Гаврилович. Саша тоже умеет просто, почти по-родственному, но и достойно общаться с малознакомыми и вообще незнакомыми людьми, поддерживая этот странный, но вполне благородный род некоего национального братства. А вот холуйского полупьяного панибратства Саша терпеть не может. В связи с чем иногда вдруг становится даже надменным. Но это редко. В особых случаях. Обычно же, следуя своему естеству, общается с людьми легко, раскованно, ненатужно, без стеснения и комплексов, получая удовольствие от своей популярности. Словно бы так и должно быть вечно, таким он родился и от рождения все, так уж почему-то получается, должны его любить и ему помогать.

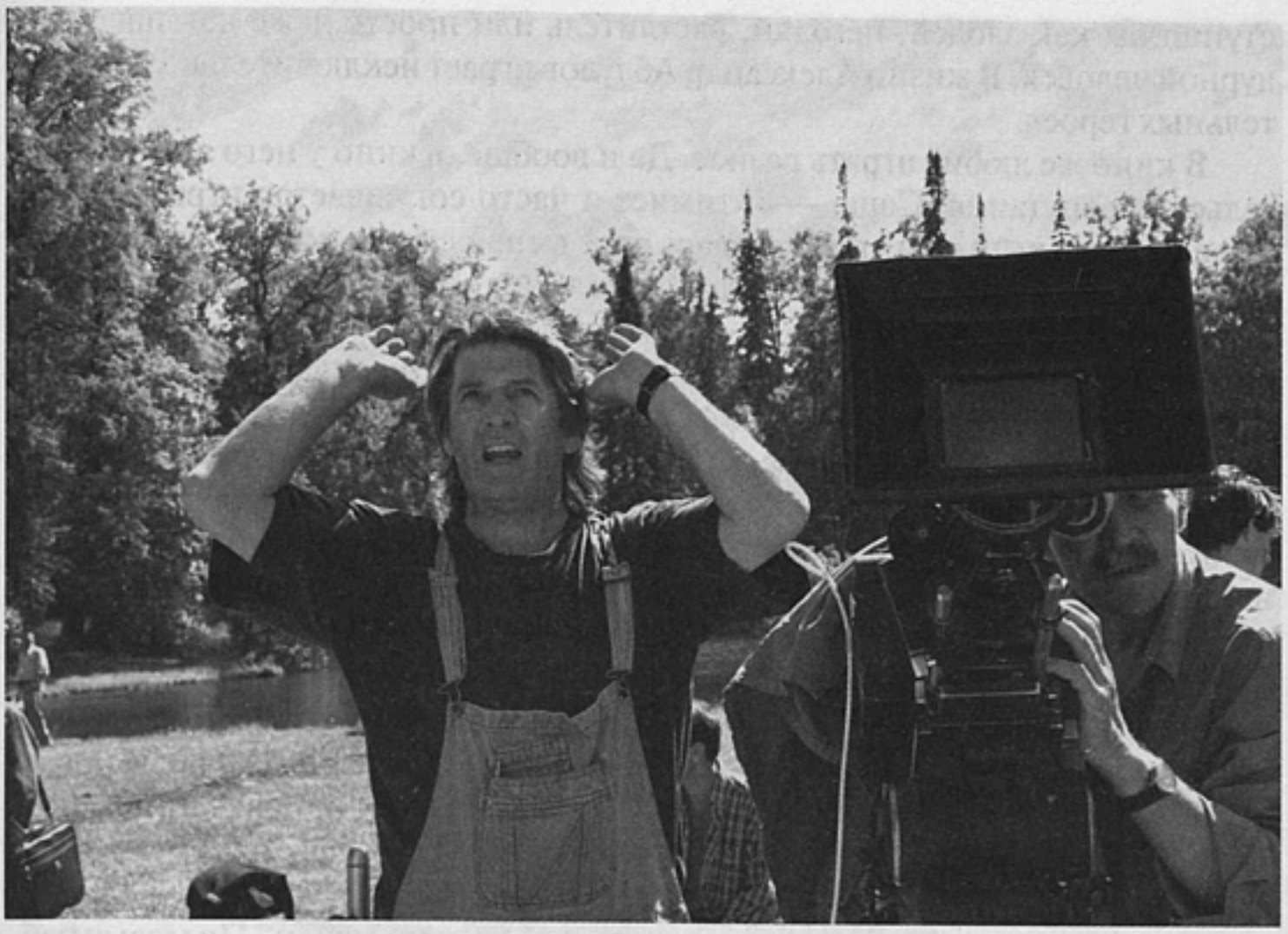
Может быть, в связи и с этим тоже, количество дел, которыми каждодневно занимается Саша, непостижимо уму. Притом что снимается он одновременно в трех-четырех картинах и что на нем во многом держится репертуар «Ленкома», Саша умудряется делать еще и одну-две телепередачи в месяц и даже пробует активно заниматься кинорежиссурой. Все это словно бы и не занимает его времени. Всего этого ему мало.

Во всей остальной жизни он ухитряется параллельно с профессиональными играть еще и глобальные роли во внетеатральной и внекинематографиче-

«Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви», режиссер Сергей Соловьев

ской общественной и государственной русской жизни. Некоторое количество лет он очень естественно и серьезно, с пользой для дела «играл роль» генерального директора Московского международного кинофестиваля. Эта роль, потребовавшая от него абсолютной правдивости, полного вживания в образ, умения быть собой в предлагаемых обстоятельствах, общаться и с суперзвездами мирового кино, и с президентом страны, и с ее премьер-министром, и с мэром Москвы, разговаривать с ними достойно, на равных, без унизительного шутовства, многому его научила. В частности, более холодному, серьезному и спокойному знанию людей, проявляющихся не с самой лучшей своей стороны. Много времени и сил мы с ним вместе потратили и на то, чтобы попытаться возродить в России систему кинопоказа, кинопроката. Для начала хотя бы в Москве. Здесь был у нас замечательный помощник и товарищ по этому начинанию — московский мэр. Юрий Михайлович Лужков, по моему наблюдению, кроме всех своих других человеческих и государственных качеств также еще и замечательный артист. Ему без артистизма жизнь скучна и унылa. Много раз я был единственным зрителем и свидетелем замечательного первоклассного актерского дуэта Лужков — Абдулов. Все начиналось официально. Поначалу один, вы все это многократно видели по телевизору, гениально играл роль мэра, другой довольно убедительно, во всяком случае, вполне сносно — роль генерального директора международного фестиваля. В рамках этого толково решалось большое количество деловых вопросов. Но самыми интересными были моменты перекуров, когда оба ненадолго сбрасывали маски — мэра и гендиректора, — и два нормальных, необыкновенно артистичных человека начинали рассказывать друг другу что-нибудь из области «как живешь». Часто происходило это уже не в кабинете, а в маленькой лужковской «закулисной комнатушке». Режиссерское удовольствие наблюдать это общение было большим. И вот, я думаю, почему.

Когда-то во ВГИКе Михаил Ильич Ромм, рассказывая о премудростях режиссуры, как бы между прочим сообщил нам и такое свое наблюдение над природой актерского мастерства. «Что такое — хороший актер, а что такое — плохой?» — несколько риторически вопрошал в пространство Ромм. — Вам на эту тему наплетут огромное количество теоретической никчемной чепухи. А на самом деле все очень просто. Вот сидит, скажем, перед вами человек и просто почесывает себе веко. И смотреть на это фантастически интересно. Это и есть — отличный актер. Это и есть — артистизм. А другой, скажем, с чрезвычайным нервным напряжением и крайним сосредоточением всех умствен-



Александр Абдулов на съемках фильма «Бременские музыканты»

Фото И.Гневашева

ных сил читает вам Нагорную проповедь. А вам и слушать это, и смотреть на него почему-то совсем неинтересно. И даже смысл великих слов вы вообще улавливаете с трудом. Проще говоря — вам скучно. Вот это — актер плохой».

Абдулов и Лужков «почесывают веки» первоклассно.

Абдулов переиграл чрезвычайно много. Почти все хорошо, редко — не очень. Часто — очень хорошо. Абдулов — профессиональный актер исключительно высокого класса. Но есть среди его ролей одна, меня совершенно сразившая, — в «Варваре и еретике» по «Игроку» Достоевского. Тут уже — не профессионализм. Этот счет — гамбургский. Похоже когда-то на всю жизнь сразил меня Иннокентий Михайлович Смоктуновский в товстоноговском «Идиоте». Эта Сашина работа того же личностного масштаба, проникновенности, силы, красоты, внутренней сложности.

Во многих спектаклях параллельно участию в сценическом действии Саша успевает сделать еще тысячу дел. Уходя со сцены, допустим, со словами: «Я сейчас вернусь, только кофию выпью», уже через секунду, в паузе, за кулисами он успевает подписать пяток бумаг, отдать какие-то срочные распоряжения по разным другим внесценическим вопросам и снова вернуться на сцену, причем внешне совершено не утруждая себя «выхождением» из образа и обратным в него «вхождением». Так называемое перевоплощение словно бы и не составляет для него ни малейшего труда. «Варвар и еретик» — совсем другой в его сценической практике случай: в день спектакля в час дня он обязательно ложится спать, спит три-четыре часа, чтобы с пяти, постепенно отходя от сна, входить в мир Достоевского и к семи непременно быть в наилучшей форме, в абсолютной душевной сосредоточенности. Он играет два-три спектакля подряд и на это время исчезает из всех своих бесконечных жизненных ролей. Но это, повторяю, случай исключительный.

Саша — человек не простой для обыденного понимания. При внешнем оглушительном своем обаятельном «раздолбайстве» (тут он дает фору всем самым «раздолбайским раздолбаям» из своего цеха) и полном отсутствии какой бы то ни было обязательности по отношению к кому-либо или чему-либо ему бывает свойственна и неожиданная, очень четкая самодисциплина. В какие-то моменты, внезапно, он способен стать самым педантичным немцем. Возможно, и это тоже игра. Но игра, без сомнения, для дела полезная. Саша в жизни старается играть так, чтобы облегчить партнерам и зрителям и без того трудное их существование, если и в самом деле есть возможность помочь. С удовольствием сообщаю, что не знаю ни одной его роли в жизни, где он вы-

ступил бы как злодей, негодяй, растлитель или просто даже как пассивно дурной человек. В жизни Александр Абдулов играет исключительно положительных героев.

В кино же любит играть разное. Да и вообще, в кино у него вовсе не ангельская репутация. Саша — оптимист и часто соглашается играть то или иное не потому, что ему понравилась роль в сценарии, а потому, что ему померещилось, как это хорошо можно будет сделать во время съемок. Во имя этого «хорошо» он готов бесконечно дружить и с режиссером, и с оператором, и со всей съемочной группой. Но если ему вдруг начинает казаться, что ни режиссер, ни оператор не понимают и даже не хотят сделать это конечное «хорошо», он становится невыносимым деспотом, капризной, самой что ни на есть взбалмошной кинозвездой: оговаривает немыслимые бытовые условия, требует завиральных гонораров. Но если он в режиссера ли, в сценарий ли по-настоящему душевно верит — готов сниматься в любых, самых тяжелых и некомфортных условиях, не получая даже вообще ничего.

После «Черной розы» Саша, кажется, поверил и мне.

В обыкновенной же жизни с утра до ночи Саша окружен десятками, сотнями людей. Записная книжка у него взбухла, перейдя все возможные пределы. Каждый сантиметр ее исписан во всех мыслимых направлениях. Я не знаю, с кем он только не знаком, каких только телефонов у него нет в этой, увы, недавно потерянной книжке. К кому в кабинет или в офис он не может открыть дверь, с кем не сумеет поговорить по делу и по душам? По моему наблюдению, таких людей нет.

И все это, как ни грустно, происходит, по-моему, при почти полном его человеческом одиночестве. Несмотря на всю Сашину сверхобщительность, близких людей у него совсем немного. Из совсем близких, так, чтобы через всю жизнь и до конца, может быть, только мама, брат... Еще жена Юля. Еще дочка Женя. Но даже и с ними, нежно им любимыми, тоже все совсем не просто. Мама иногда на него в обиде: ну почему это Саша вот такой везучий, а брат, который и старше, и не глупее?.. А правда, почему? И у Саши по этому поводу иногда возникает неловкое, но тягостное ощущение какой-то неясной собственной вины... За что? Кто знает. За дурное везение, что ли?..

Не раз наблюдал я и то, как кто-то нехорошо, корыстно пользуется Сашиной дружбой. И почти никогда Саша этого не замечает. Я, увы, вижу, но тоже предпочитаю молчать: не хочется лезть не в свои дела, да и понимаешь, что в сумерки вокруг лампы не бывает без мошкары. Это естественно. Хотя человек все-таки не лампа. Ему такое может быть обидно...

В последние годы среди бесчисленных Сашиных артистических ликов сформировался еще один, на сегодня, думаю, главный. Какое-то время назад Саша удивил меня рассказом о том, что зачем-то вдруг выкупил на личные деньги у «Ленкома» старый детский спектакль для утренников «Бременские музыканты». Тут же врубив на всю катушку одному ему известный рубильник, он со страшной энергией стал возить этот спектакль по городам и весям. Начал с Москвы. Потом — Питер. Прокатился по России. Потом, слышу, Киев, Азербайджан, Ереван, Белоруссия — все, как встарь, будто бы в СССР. Честно говоря, поначалу я подумал, что Саша просто нашел новую, вполне удачную и экономически зрелую форму «борьбы с нуждой» — так актеры называют многообразные типы своих халтур. По поводу приобретения «Бременских музыкантов» и Сашиной деятельности по внедрению их в сознание юного поколения реформенной России я даже дал ему кликуху Карабас-Барабас. Саша смеялся. Играть Карабаса-Барабаса ему определенно нравилось.

Однако следом за этой ролью мерещилась уже и другая. Саше давно уже, ох как хотелось, я это видел, сыграть и роль кинорежиссера. Роль, я-то уж знаю, действительно, впечатляющая, часто коронная. Саша не мог не видеть, с каким покоряющим талантом и поистине всенародным, а потом и всемирным эффектом перевоплотились в художественный образ кинорежиссеров великолепные до того актеры — Сергей Федорович Бондарчук и Никита Сергеевич Михалков. Когда он, в здравом уме и твердой памяти, а также и совершенно

«Бременские музыканты», режиссер Александр Абдулов
Фото И.Гневашева

трезвый, сообщил мне, что намеревается дебютировать в кинорежиссуре, я не удивился. Но тут же был поражен тем, что для дебюта Саша выбрал тех же «Бременских музыкантов». Видя мои недоумевающие глаза, Саша, пытаясь объяснить замысел, стал почему-то пересказывать мне воображаемый фильм. Хорошо зная и сказку, и спектакль, и действительно замечательнейший мультфильм по сценарию Юрия Энтина и Василия Ливанова, поначалу я практически пропускал его рассказ мимо ушей. Но Саша продолжал, как написали бы в литературе XIX века, «одушевляясь все более и более и при этом размахивая руками». На некоторых моментах рассказа я даже против своей воли вдруг почему-то стал сосредоточиваться, и в голове вполне объемно нарисовались какие-то вполне определенные и, к моему удивлению, очень даже нетривиальные, живые и по-своему прелестные картины.

— А давай еще расскажи, дальше. Ты чего-то очень правильное рассказываешь! — наконец начал с интересом подстегивать его рассказ и я, что-то даже забормотал в порядке совета.

— Слушай, — сказал Саша, — я тебя прошу, сядь, напиши мне этот сценарий...

Долгое время это у меня не очень получалось. Месяца полтора вообще не мог написать ни строчки. Саша уже начал на меня тихо злиться, но ничего от этого не менялось. Тогда, отчаиваясь, Саша продолжал свои фантастические рассказы, вываливая передо мной огромное множество сцен, сценок, деталей, каких-то поначалу кажущихся незначительными подробностей характеров.

С тем же неистовством, с каким ему хотелось прожить тысячу артистических жизней за одну свою, теперь, казалось, вместо одного фильма он хочет снять сто пятьдесят. Среди этих обрушенных на меня в хаотическом беспорядке ста пятидесяти картин, самых разнообразных — талантливых и средних, блистательных, а иногда вдруг даже безвкусных, — в моей голове постепенно все четче и яснее вычленялась одна, вдруг начавшая казаться довольно милой и грациозной. Когда именно эту картину я стал досочинять и записывать, вдруг возникло необходимое чувство абсолютной неслучайности приходящего в голову. Показалось, что среди всего бедлама нашей сегодняшней жизни, да и вообще космологического бедлама конца прошлого века и начала нынешнего Саша со своими «Бременскими музыкантами» имеет шанс снять картину исключительно искреннюю, цельную, светлую, нежную. Про то, что лучше всего знает. Про то, каково быть на этом свете актером, про то, как актерство может преобразить унылый дисгармоничный мир в волшебную сказку, полную нешуточных душевных надежд. Можно даже сказать, что у Саши есть шанс снять своего рода актерское абдуловское «Зеркало», разумеется, совсем не похожее на великое «Зеркало» Тарковского. Совсем другое, но свое. Конечно, если хватило бы сил и самодисциплины снять картину «правильно», то есть вдохновенно и при этом профессионально.

Одна из главных, на мой взгляд, черт зрелой режиссерской профессии — жесткая и суровая самодисциплина. Если в актерском деле почти не контролируемый поток ничем не ограниченной фантазии — необходимый элемент профессии, хотя бы только для строгого отбора вариантов режиссурой, то в режиссуре такой вот бесконтрольный фантазийный фонтан бывает просто губительным и даже гибельным. Тут необходимо трудное искусство аскетического, строгого воплощения замысла.

Сами же «Бременские музыканты», повторюсь, — удивительно точно найденная Сашей в безбрежном море лукавых разнообразностей ясная притча, естественная, ему родная, для него природная сказка о прекрасности актерского труда, несмотря ни на что. О том, в конце концов, что это сомнительнейшее каботинское ремесло не то придурков, не то отверженных, которых, повторю, считалось негоже даже и хоронить по-людски, по-христиански на кладбище, вдруг способно сделать множество людей хоть на какое-то время счастливыми, примирить непримиримое и даже в какой-то мере способствовать совершенству столь несовершенного мира. Добрая, прозрачная, изысканная сказка о счастье быть актером в конце жестокого, временами даже кошмарного века, в надежде на новый свет, нового, вот сейчас на наших глазах нарождающегося века.

P.S. Саша умер 3 января нового 2008 года. 31 декабря мы виделись с ним в последний раз. Разговаривали исключительно о будущем: Саша рассказывал, как хочет ухитриться и вылечиться и доснять свою новую картину, которой был страшно увлечен. Все случилось по-другому — вы знаете. Похоронили его на Ваганьковском кладбище на центральной аллее неподалеку от Божьего храма. Провожали его многие тысячи людей, практически вся Москва.

ГРИША БРУСКИН — СОЛОМОН ВОЛКОВ

До-до-до и после-после-после

Гриша Брускин,
Соломон Волков

Соломон Волков. В одном из автокомментариев к вашим книгам вы заметили, что вернулись в литературу после пятидесятилетнего перерыва.

Гриша Брускин. Я писал о пятидесятилетнем перерыве иронически. Детские смешные пробы не в счет. В изобразительном искусстве и литературе похожие законы. Художнику не надо приобретать новую профессию, чтобы написать книгу. Лишь поменять (не променять) кисть на перо, а холст на бумагу.

Соломон Волков. Видимо, был сильный внутренний импульс?

Гриша Брускин. Стал записывать события, связанные с «Сотбис» и имевшие место в Москве в 1988 году. Мне казалось, что многочисленные слухи вокруг этого «романтического» аукциона искажали действительность. Я оказался в центре исторических для русского искусства событий, и мне захотелось изложить их со своей колокольни. Затем решил описать то, что было до аукциона и после. Потом до-до и после-после. Далее до-до-до и после-после-после и т.д.

Соломон Волков. Как же произошел переход от документальной прозы к художественной?

Гриша Брускин. Когда добрался до детства. Детские воспоминания меня захватили. Я понял, что не просто записываю документальную историю, а пишу прозу. Именно из этих детских текстов, из начала «Прошедшего времени несовершенного вида» родилась вторая книга «Мысленно вами».

Соломон Волков. Можно ли сказать, что импульсом к вашему литературному творчеству послужила попытка самопсихоанализа?

Гриша Брускин. Мне трудно судить, самопсихоанализ это или что-то другое.

Соломон Волков. Когда читаешь вашу прозу, понимаешь, что истоками вашего не только литературного, но и художественного творчества явились во многом детские впечатления. И детские травмы. Целью психоанализа является избавление от этих травм — страхов, комплексов, неврозов. По крайней мере, уяснение их причин. В русской литературе мы имеем классические образцы — микроновеллы Зощенко, который именно с терапевтической целью обратился к своим детским воспоминаниям. Но вы тут пошли еще дальше, вспомнив о своих утробных впечатлениях. Самопсихоанализ — дело сугубо индивидуальное. Но превращается в общественное, когда становится художественным творчеством, отдается на суд читателей. В этот момент важно, насколько ваш индивидуальный опыт цепляет и бередит читателя. Могу сказать о себе: ваши книги заставили меня углубиться в свои детские уже полузабытые фантазии, грезы, самые ранние впечатления. Помню, вы рассказывали, как вам было стыдно поначалу писать о том, что вас бил отец. А потом вы поняли, что не написать не можете. И произошел своего рода экзорсизм.

Гриша Брускин. С одной стороны, написать — как бы еще раз подвергнуться унижению. С другой — стыд за отца, за то, что он это делал. В детстве, в моменты, когда отец меня бил, я его ненавидел. В снах брал реванш, был сильнее, папа униженно просил пощады, и я благородно оставлял ему жизнь. Но одновременно всегда любил. И не хотел чернить его образ.

Соломон Волков. Речь не идет о вашем отце как о реальном человеке. Я его не знал. Из ваших текстов возникает библейский характер. Грозный, угрожающий, травмирующий. Это уже литературный сюжет. Видимо, отношения с отцом оставили шрам в вашей душе?

Гриша Брускин. Папа умер. Но у меня такое впечатление, что я не вполне освободился от его власти. Не могу простить унижения. Вспоминаю — вскипаю до сих пор. А я вроде бы человек незлопамятный. Все время продолжаю диалог с ним. В «Прошедшем времени» есть эпизод, где отец направил на меня пистолет...

Соломон Волков. Очень страшный...

Гриша Брускин. ...на сто процентов не могу сказать, было ли это. Могло присниться. И сейчас уже не отличить сна от действительности, вымысла от правды.

Соломон Волков. Лишнее доказательство того, что речь не идет о реальном отце.

Гриша Брускин. Кстати, сестра, прочитав, возмутилась: «Как ты посмел!.. Как ты мог!.. Такое написать...»

Соломон Волков. Отношение близких — это особая статья. Нет таких людей, которые не обиделись бы на свое изображение. Я тексты о себе в ваших книгах не соотношу с реальным Соломоном Волковым. Воспринимаю как рефлексию в условно-художественном пространстве. Поэтому, что бы вы ни написали, никогда не подумаю на этот счет содрогаться. Я — персонаж. Каковым себя в этом случае и воспринимаю. В «Прошедшем времени» преобладает иронический подход к текстам. Недостаточно изощренные читатели восприняли в первую очередь иронию и, соответственно, оценивали ваши тексты с точки зрения «смешно», «очень смешно», «менее смешно», «не смешно».

Гриша Брускин. Одна такая читательница, встретив меня, сообщила: «Прочла вашу книгу «Прошедшее время несовершенного вида». Поздравляю! Нет ни одной несмешной истории». А там, среди прочего, я описываю погром в Ельце, убийство художника Вити Попкова, смерть матери... Существует чита-

Г.Д. Брускин,
Д.А.Пригов.
Франкфурт, 2003

тель, который воспринимает лишь содержание книги. Для другого чтение — это еще и литературное удовольствие: он читает и перечитывает, обращая внимание на детали, на то, как написано, насколько оригинально придумано, на дыхание книги... Борхес говорил, что больше любит перечитывать книги, нежели читать новые. Потому что каждый раз и книга, и читатель меняются. Каждый раз он как бы входит в новую реку. Бывает же читатель, который, помимо вышеперечисленного, пытается понять и оценить, каким образом произведение входит в литературный контекст и какое место в нем занимает. Любой серьезный художник имеет культурную стратегию. Без этого не стоит браться за перо или кисть.

Соломон Волков. Когда мы пишем, у нас есть воображаемый читатель. Музыкант может играть для одного человека в зале.

Гриша Брускин. Или для референтной группы. Невозможно писать для абстрактных людей.

Соломон Волков. На эту тему замечательно высказался Баратынский: «И как нашел я друга в поколеньи, читателя найду в потомстве я...» Во-первых, потрясающе сказано, во-вторых, очень трезвая мысль. Вы выпустили вашу первую книгу в 2001 году. Мы знаем классические книги 20—30-х годов, написанные художниками. В первую очередь, конечно, прозу Петрова-Водкина. (Я не говорю о манифестах и чисто творческих документах. Речь идет именно о художественной прозе.) Потом был перерыв. Художники прозой не занимались. Вам должно было быть очень нелегко. Нужно было нащупывать форму высказывания, которая оказалась бы естественной, непретенциозной, значимой, соответствующей вашей личности, вашим вкусам и вашему творчеству и одновременно дающей возможность реализовать принципиально новый творческий жест.

Гриша Брускин. У меня не было рефлексии на тексты художников и, соответственно, проблем такого рода. А была охота (пуще неволи) написать книгу.

Дмитрий Александрович Пригов. «Портрет Гриши Брускина»

Соломон Волков. Новым мне представляется вот что: вы попытались поставить вашего читателя в довольно жесткие рамки, контролировать процесс чтения — диктовать темп, ритм, дыхание, паузы. В этом смысле ваши книги построены, как музыка. И в каждой свои темп-ритм-дыхание-паузы. Они одинаковые и разные одновременно.

Гриша Брускин. Закончив первую книгу, я решил, что написал все, что хотел сказать. После третьей с сожалением подумал: триптих. Сейчас ясно, что подозрения мои оправдались и что на самом деле пишу одну бесконечную книгу, где время волнуется, как вода в океане, или кипит, как бульон в кастрюле. Где важен принцип пасьянса. Принцип неслучайной случайности. Пасьянс собирается по правилам, но результат непредсказуем для раскладывающего (автора). В этом гипертексте существуют тексты, разные по размеру, по интонации. Искренние и неискренние, тексты, где я вожу читателя за нос, тексты, говорящие о самом страшном. И тут же тексты-анекдоты, тексты экспе-

риментальные. Я могу написать текст, где в каждом слове — по преднамеренной ошибке, или текст в одно предложение. Текст в стиле графоманской поэзии или в стиле путеводителя. При этом важно, чтобы произведение было цельное, чтобы читатель с интересом двигался от начала к концу. Проглатывал книгу. И еще, конечно, важна концепция книги, несущей в себе множество книг в развитии, которые переливаются и продолжаются в следующих. Бесконечная книга — это «Тысяча и одна ночь». Шехерезада рассказывала новые и новые истории, чтобы не умереть. Пока я жив, мне, вероятно, будет интересно продолжать писать эту книгу.

Соломон Волков. То есть это книга как жизнь. Соответствующая жизни. Жизнь тоже включает в себя правду и притворство, артефакты и естественные процессы. Книга, которая составляет параллель жизни. И кончается вместе с ней.

Гриша Брускин. С физической смертью автора.

Соломон Волков. Совершенно уникальная концепция. В «Прямых и косвенных дополнениях» присутствует как персонаж человек, которого вы очень хорошо знали и с которым я познакомился у вас, — Дмитрий Александрович Пригов. Как получилось, что последняя книга выходит под знаком Пригова? Связано ли это с его неожиданной смертью или же вы, если угодно, угадали трагическое событие?

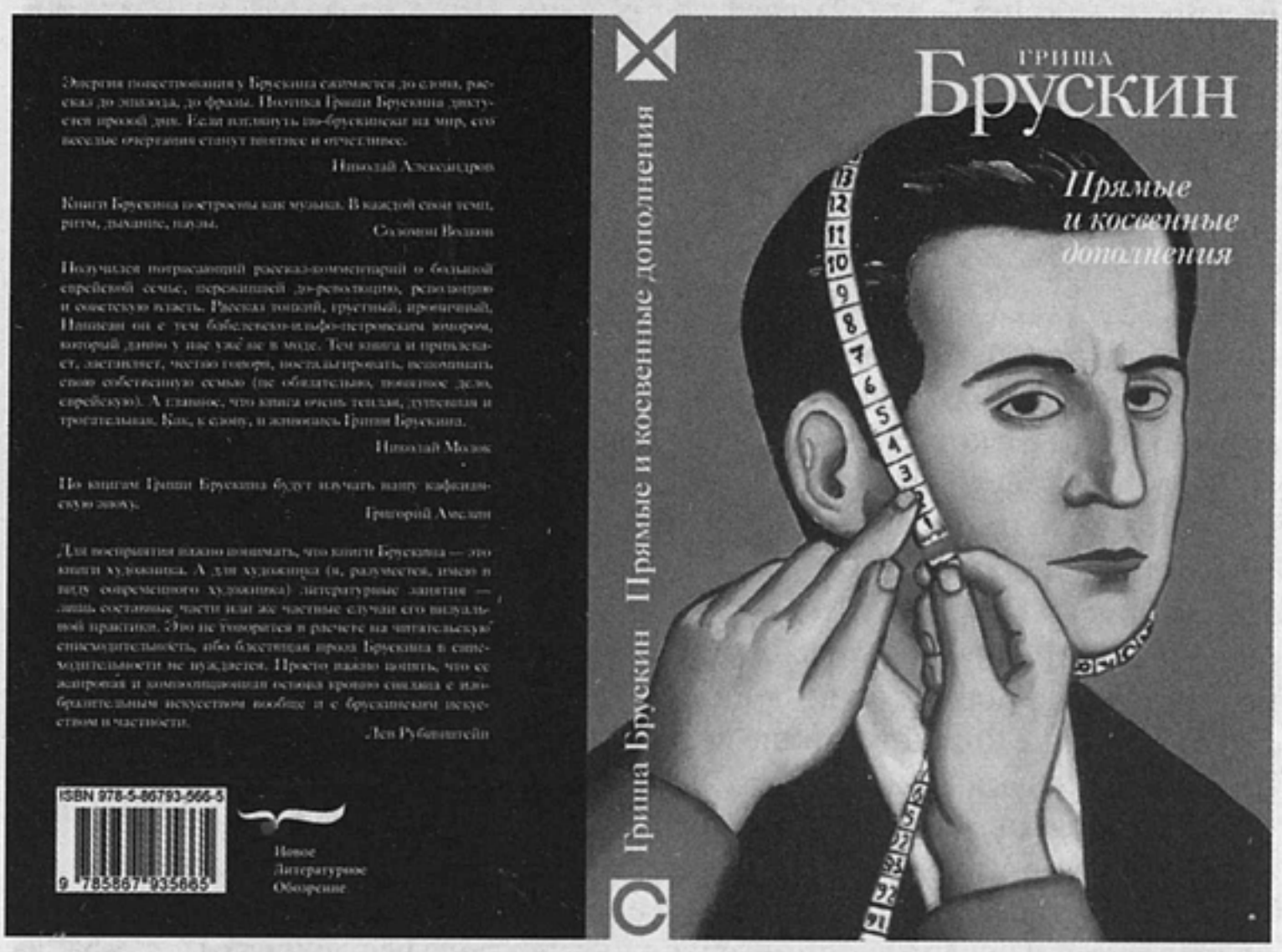
Гриша Брускин. В книге есть единственный текст, связанный с уходом Дмитрия Александровича, — это мое «Дружеское послание» ему после смерти, добавленное уже после кончины поэта. «На Севере диком» (с посвящением Д.А.П.), а также его «Дружеские послания» были включены в книгу с самого начала, при жизни Пригова.

Соломон Волков. Это одно, как мне представляется, из внутренних закономерных глубинных угадываний, перекличек и мерцаний, которыми полно ваше литературное творчество. Я уже говорил, что ваши книги подтолкнули меня (человека, не очень склонного к подобного рода рефлексиям) к самоанализу, размышлениям о своем раннем детстве, о еврейской идентичности. Третья тема, которая также долгое время оставалась для меня запретной и которую я ощущаю в значительной степени через ваши тексты, — это тема смерти. Мы все стареем, и мысли о мортальности нашей и наших друзей становятся более актуальными. (Вспомним о кончине Пригова.) В мировой литературе немало написано о смерти. «Смерть Ивана Ильича» Толстого, например. Но это книга хоть и великая, но далекая. Когда же я читаю текст друга на ту же тему, он царапает глубже. Вы, пожалуй, в первый раз заканчиваете книгу таким безысходно-мрачным и мощным текстом как «Ultimo». Как это получилось?

Гриша Брускин. Мне приснился сон. Пару дней я ходил взволнованный. Потом сел и написал «Ultimo». Перечитав, понял, что книга завершена. Ясно, что текст попал в конец. После смерти пишется другая, нам уже неведомая книга.

ГРИША БРУСКИН

Донжуанский список



Мама была как булочка. Мягкая.
Отец крестьянин. Деспот.
Бил в детстве.
Теоремы Пифогора не знал, а долбил меня книжкой по лбу.
Подрос.
Возник свой круг.
Две пары джинсов.
Играл на гитаре.
Хотел успеха.
А он все орал: «Блатной!»
Огромный мужик был.
Умирал - ссохся.

Дело молодое.
Девчонка.
Посмотрел сзади. Посмотрел спереди. Поговорили. Всколыхнулось.
Захотел секса.
Стали встречаться.
Страсть, шестеренки, гармония.
Ведь нужно то, чего у тебя нет.
Дополняли.
Думал: можно положиться.
Думал: может бросить, но не предаст.
Думал: лучшая коммунистка Советского Союза, а не просто мыло.
Думал: не повесит лапшу на уши.

Фрагмент книги Гриши Брускина «Прямые и косвенные дополнения» (М., 2008).

Но, как говорится, береженого Бог бережет.
И я контролировал. Не хотел попадать в мешок.
Чтоб засунула в параметр.
Не верю в «нам было хорошо всю жизнь».
Будешь смотреть на ее жопу и думать: «Два года назад была лучше».
Вдруг слышу: «Я беременна».
Получил повидло.
И понял, зачем им Василии нужны!
Используют козырь. В этом их сущность, естество.
Послал на хуй.
Мне только не забор.
Есть кефир, и хорошо. Нет капусты — по барабану.
Я цыганом катаюсь по миру.
Умру нищим в коробке.
Но свободным.

В восемнадцать женщина — деревяшка. Не созрела.
Тридцать-сорок — сок.
Прежде всего — запах.
Затем изучаешь сзади (не смотреть же сразу в рыло!)
И глазами не сталкиваешься. Не выдаешь себя.
Сверху. Снизу.
Дальше ноги. Не должны быть, как галифе.
Потом уж цвет глаз.
Болотный производит эффект.
Если шестеренки входят друг в друга — пропал.
Мужик ведь обезьяна: тресь, и всё.
Примитивен: ему сто пятьдесят трусов не надо.
Вот они нас и пользуют.
Будь здоров как!
Мужчина охотник. Добытчик.
Перепихнется — все равно вернется в семью.
Зачем ему нести в несколько скворечников?
А она в скворечнике сидит. Бережет очаг.
Но все, блядь, ищет очаг получше. Выбирает следующую жертву.
Денежный мешок, комфорт подавай.
Расчетлива. Проявляет сноровку.
Умеет маскироваться.
Вариант не для меня.
Но без них пресно.
С бабами мужик закаляется. Из повидла в холодильник. Из холодильника в повидло.
Добавляет адреналина.

1. Наших ни с кем не сравнишь.
Если настоящая: Рязань, Саратов, Кострома, — кожа белая, как мука. Безволосая. Атавизмов нет.
Бабы — люкс. Труба.
Не червивые. И не кривят: если что, прямо в рыло скажут.
Правда, потом расходятся на сто килограммов.
Суперэгоистки. Это от третьего мира.
Тянут одеяло на себя.
В семье ревнивые.
Не умеют скрывать. Пользуются флиртом (в лоб, при муже), чтоб вносить напряженность.
Бульдозеры.
Одна сочинила песню про Есенина.
Вопит: «Серёга, Серёга...»

Слова красивые. Ничего не скажешь.

Но чего разоралась?! Ты тридцать лет в Америке кушала черную икорочку. Откуда драйву взяться?

Нету!

Надо образование повышать.

Отец говорил: «Не хочешь быть тупым — учись!»

Или иди в фигурное катание.

Кстати, люблю смотреть на фигуристок: жду, когда треснется задницей.

2. Украинки: вроде как русские, но любят больше сало.

Они меня кормили.

Но не только ведь мороженое кушать или камни долбить: потурундел, пострелял из автомата, женщину захотел.

Энергия.

Иногда думаешь, ей было хорошо. Думаешь, любила.

А тут муж. Целуются.

Надо же, как в спорте: я — «Динамо», ты — «Спартак». Мы не любим «Локомотив». Мы «Локомотив» сплавляем.

Товарищеский бизнес.

3. Француженки — дешевки. Мебельный магазин.

Арматура.

Груди, как фиги.

С физической точки зрения — ноль.

Зато придумали фишку: одеваются интересно.

Колотят понты друг перед другом.

Обязательно, чтоб Версаче на туфлях.

4. Итальянки — не то. Мало красивого народа.

Да и мужики — скупердяи-берлускони.

5. Аргентинки — те же итальянки. Атавизмы.

Это от климата.

6. С бразильянкой танцуешь самбо и понимаешь, какой секс получится.

В квартире хаосы, трусы, лампочки.

Не любят дисциплины и с физикой напряженка.

7. Испанки — сладкий запах за пятнадцать копеек.

8. Португалки и то лучше.

Правда, техника одна, а духа нет.

Дух — когда ты заряжен, как волк. Кость в кость.

9. Англичанки упираются рогом.

Добротные, но нет финала.

10. Кубинки хорошие.

Приплывают на лодках.

Не совсем белые, не совсем черные: копченые.

И нет большого живота.

А кубинец — мамонт: техники нет. Бьет молотком.

11. В Румынии бомбейцы натворили. Подмешали кровь.

Женщины смуглые. Тонкие черты лица. Талии. Стандарт.

Высшего разряда проститутки. И ты этого не чувствуешь: значит, замечательные женщины.

С ними есть, о чем поговорить. Готовить умеют только кофе.

Не то что в Лас-Вегасе. Проститутки старые. Кушают яичницу.

А румын фантазер.

Не знает, какая у нее грудь, а говорит, что спит с ней три года.

12. Молдаванки не очень.

Кожа белее. Нос картошкой. Зажатые.

Чтобы расслабить, надо что-нибудь спросить. Например, про войну в Польше.

Сделают вам борщ.

13. Венгерки — более чопорные.

Шатенки. Лицо нечистое.

Бреют ноги и прикрывают.
Усы. Накладывают ленту. Срывают.
Кожа терпкая.
14. У словенок кожа — шелк, как у русских.
15. Чешки не эгоистки. Запад повлиял.
Нету классики. Классика — забор.
Чехи все с пузом. От пива.
16. Польки свободные. Ходят туда-сюда.
Поляков не понял.
17. Самые стремные немки: мужланский вид.
От немок какой секс? Машины.
Нет искусства, только работа.
Давят.
Хотя одна красивая была. Умница. Я хотел ее съесть.
18. Ирландки — буровитые. Перцу дают: ты со мной бухнешь или нет?!
Нашему русаку наступи на мозоль — рассвирепеет. А эти веселые.
Вообще, русак — широкая натура, вроде Абрамовича:
— Тебе нужно шесть миллионов? Пожалуйста!
Но негибкие. Только дух.
Духом не всегда возьмешь.
19. Среди африканок редко найдешь маслинку.
Отличительная черта — нестандартная попа: можно чашку с кофе поставить — не упадет.
И ходят на цырлах. С носка.
Одна негритоска тут спела мне по-русски: «Оуоуоу-ааа...»
Нафталин и жлобудра.
Слышала бы, как в наших деревнях.
Негры злые на нас.
Были рабами, теперь козыряют этим.
Мол, вы нас гноили двадцать веков — теперь дайте нам покушать, а сами пашите и в дерьме сидите.
20. Арабки хорошо воспитаны.
Когда нужно оторваться с каким-нибудь Василием, тазом водят.
Талии, правда, нет: кушают хорошо.
21. Чеченки сидят дома в черных трусах с мешком на голове.
22. Еврейки? Хитрюги.
Здорово одеты. Но накрашены, как свиньи.
Секс так себе. Без одухотворения.
Через пару недель — купи то, купи это.
Собственницы: я! мое!
Приказывают, что делать.
Закопать готовы мужика. Забрать все деньги.
У них всегда любовники.
Правда, все бабы не однолюбки.
Физиология.
Может запросто позвонить мужу: «Приду через восемь часов. Я у Василия».
Русак бы дал в башку. Румын икру метал бы.
А еврей умный: надел чепчик, ест кошер и не выступает. Не высовывается.
Через десять минут любят друг друга.
Еврей, он как придет на банкет, его биотоки жены пронизывают.
Ему пятьдесят. Нет, чтоб потанцевать с бабой. Завести шуры-муры. Ведь жизнь скоро заканчивается.
А он биточки кушает.
Умные люди. Но история на них навалилась.
Чувствуется усталось от гонений. Выбрасывают негатив на другие нации.
И получают в ответку.
Общины создают, чтоб мыть капусту.
У меня чуть не случился брак с одной.

Ее папаша, Миша Бант, имел более тридцати цехов. Ковры делал со львами и березками. Они с Пиней меня дернули.

Я сказал: «Башку откручу!»

23. Хасидки. Ужас. Пойдете спать с ней, смотреть не захотите.

24. Грузинки в черном ходят. Те же усы.

Мужики широкие натуры. Хвост павлином.

Что происходит: грузин хочет женщину. У себя нельзя: воспитание строгое.

Он дышит энергией.

Русским женщинам нравится. Думают: самые лучшие.

А я тут спросил у одной Лены.

Говорит: «Слабак. Пыхтит».

Женщина она ведь женщина.

Из мужиков мало кто смотрел «Камасутру». Не уделяют внимания.

Позиции надо знать.

Говорит: «Целую ночь». Пиздит!

25. Армянки умеют делать деньги. Шьют.

Помните стеклянные сифоны?

В детстве Луиза наливала за две копейки. А две в долг.

26. Бухарские еврейки красивые: нижняя губа толстая, нос приподнят, но не свинячий.

Грудь стоячая.

Жаль, что красятся в блондинок и что задница утиная. Живут стаей.

Ходят к своему Фиме в супермаркет. И где? В Америке!

27. Швеция, Норвегия — страшные, как атомная война. Тихий ужас.

Единственное, что высокие.

Но, если высокая, кость должна быть тонкая. Бедро красивое. Грудь. Женское.

А тут плоскодонки. Смотреть не на что.

Лица — ноль. Много пьют.

28. Финки еще ничего. Похожи на наших.

Две банки пива, и косые.

29. Эстонки. Не сказал бы, чтобы очень.

В сто раз сочнее какая-нибудь украинка или русская.

30. Татки горные при свете стесняются целоваться.

Неплохо сложены.

Атавизм на ногах выпирает. В темноте чувствуется.

Богатые. Крутят мандарины.

31. Цыганки жгучие. Ураган!

Взглядом убивают.

Любят породистых жеребцов. Чтоб конь-огонь, конь-зверь.

Правда, чистят народ.

Узнают имя: Толя там или Ваня. И сразу причесывать Василия. Давай петь, как его мама ждет.

Тот бросает пару двадцаток.

Кино и немцы!

Можно книгу писать.

32. У белых кореек фигуры слабее. Зато голос уши давит.

Есть что-то такое...

Трудяги. Делают свое дело. В церковь ходят.

33. Китайки.

Лицо сплющенное. Колхоз!

Что-то все кому-то хотят доказать.

Буш уже додоказывался. Жена уходит.

Начал выпивать.

34. Японки выразительнее. Больше мозгов.

Высший сорт. Пенки расы.

Если три дня, то все на одну рожу. Стадо одинаковых.

Когда месяц, другое дело. Чистота и обаяние. Кристалл и тепло.

У них даже машины белого цвета.
Правда, чуть повыше были бы значительно лучше.
И ноги стремные.
35. У малайзиек пальчики миниатюрные. Это завлекает.
36. Турчанки сексуальнее гречанок.
Танец живота у них прием.
У нас еврейки под турчанок канают: помахают бедрами, и всё. Жидкое повидло.
А у фирмачек на животе мышцы развиты. Металлические тарелочки зыркают. Издают звук.
В трусах капуста хрустит.
Красивая нация.
Правда, бывают забитые дуры. Приедут из деревни, где жопу помыть нечем, и ходят в платочках.
С турками часто зарубаюсь.
Скажу, к примеру, про их футбольную команду: «Галатасарай» играть не умеют. Срать мне на них».
Тотчас зверем посмотрят.
37. Татарки хитрые и жестокие.
Живут не в хлобудах каких, а в домах из белого камня.
Но молодцы: умеют держать стойку.
38. Чурки улыбаются.
У них просто: это я и моя община.
Остальных кинуть можно.
Американцы не знали, кому стингеры давали.
39. Македонки от Александра Македонского. Есть доказательства.
Не орут.
Нежность, а не давиловка.
Атавизмов не видно.
Нос: картошка с пропеллером — то есть нормальный.
Брови не выщипывают.
Грудь — не мишура.
В лифчики обманок не ставят.
Сзади кое-что...
Но не только же жопу видеть.
Знают свое место.
Македонцы чернобровые.
По бадыгам не рассиживаются.
Постоят за своего Василия: цыганам по шапке дадут.
40. У монголок нет симметрии.
Знал одну: красивое лицо, но туловище большое.
И жопа, как у той же утки.
Не о чем говорить.
Отсталая.
Шестнадцатый век.
Но, как говорится, не бывает некрасивых, а бывает мало выпьешь.
41. Мексиканки баррикадируются детьми.
Пятеро — минимум.
Еврейки-ортодоксы не отстают: исправно выполняют закон Божий.
А у наших один. Да и то с грехом пополам.
Дуры тупорылые! Боитесь свободу потерять.
Вам лишь бы пожрать и покакать.
От этого генофонд наш страдает.
Через двадцать лет будем в резервациях.
Что получается? Нажрутся оба. И давай строчить детей по киру.
Результат — дети-уроды.
Любовь — когда ты с ней одно целое, когда половинка исчезает — приводит к красивым детям.

Но и воспитать их надо нормально.

Чтоб не ебался в машине.

Ему, конечно, надо Свету именно в машине.

Понты!

Но лучше, чтобы попросил у папы сорок долларов и повел Свету культурно в отель.

42. Москвички — пульс века: авторитеты по барабану и шампанское за двести долларов.

Москвич же позовет восемь женщин, а они давай из него бутерброд делать.

43. Американки пластмассовые. С чувствами у них напряженка.

Слово «душа» не используют. Воздуха в них много. Гонора.

Не то чтобы терпеть не могу, но... отталкивают.

Им лишь бы раскрутить мужика. Покататься.

Природа разделила на мужчин и женщин. Не признают.

Демократия к этому привела.

Бабы стали охотницами.

Какая же она женщина, раз она полумужчина.

Ее роль заработать денег, а потом указывать тебе: влево-вправо!

Разведется, даст под задницу, сожрет миллион.

Забыли, что женщины. Пресса нет. Пыжутся, делают кесарево.

Их пальцем тронь, в полицию звонят. Наденут наручники. Избавятся.

Свобода делает женщину безалаберной, разболтанной.

Вредит.

Василий ей нужен лишь, как прицеп.

Самые опасные, практичные, расчетливые.

Великолепные артистки.

Им лишь бы на плаву.

Карьеристки. Успех видят только в деньгах.

Какая-нибудь Спирс попрыгает под фанеру, как стрекоза, и забирает шестьдесят миллионов.

А другой, бедный, кропает на тракторе за три доллара.

Я с этим не согласен.

Сколько случаев: в бетон мужиков замуровывали.

Вот, один наш. Хороший программист.

Кушал в ресторане.

Познакомился с американкой. Женился.

Взяли дом. Погорел. Потерял работу.

Пошел шоферить.

Жена загуляла.

Оставила с одним чемоданом: корова уже ей молока не давала.

Сами — коровы.

Никто им из вежливости не говорит: «Вы корова».

Эти мисс! Кто их выбирал?

Воблы.

В домах — модерн. Но чтобы картину купить — это нет.

Не умеют одеваться. Пахнуть.

Колумбия порошком закидала нацию.

Наркоманки.

Нюхнут и четко знают, кого и как душить.

Их агрессивность даже привлекает.

Вообще, чем больше, тем лучше.

Выйдешь весной: солнце, воздух. Чувствуешь: женщины оголились. Разные нации.

Красота!

В природе ведь тоже: муха, таракан, комар — все личности.

Где приобрести журнал «Искусство кино»?

В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

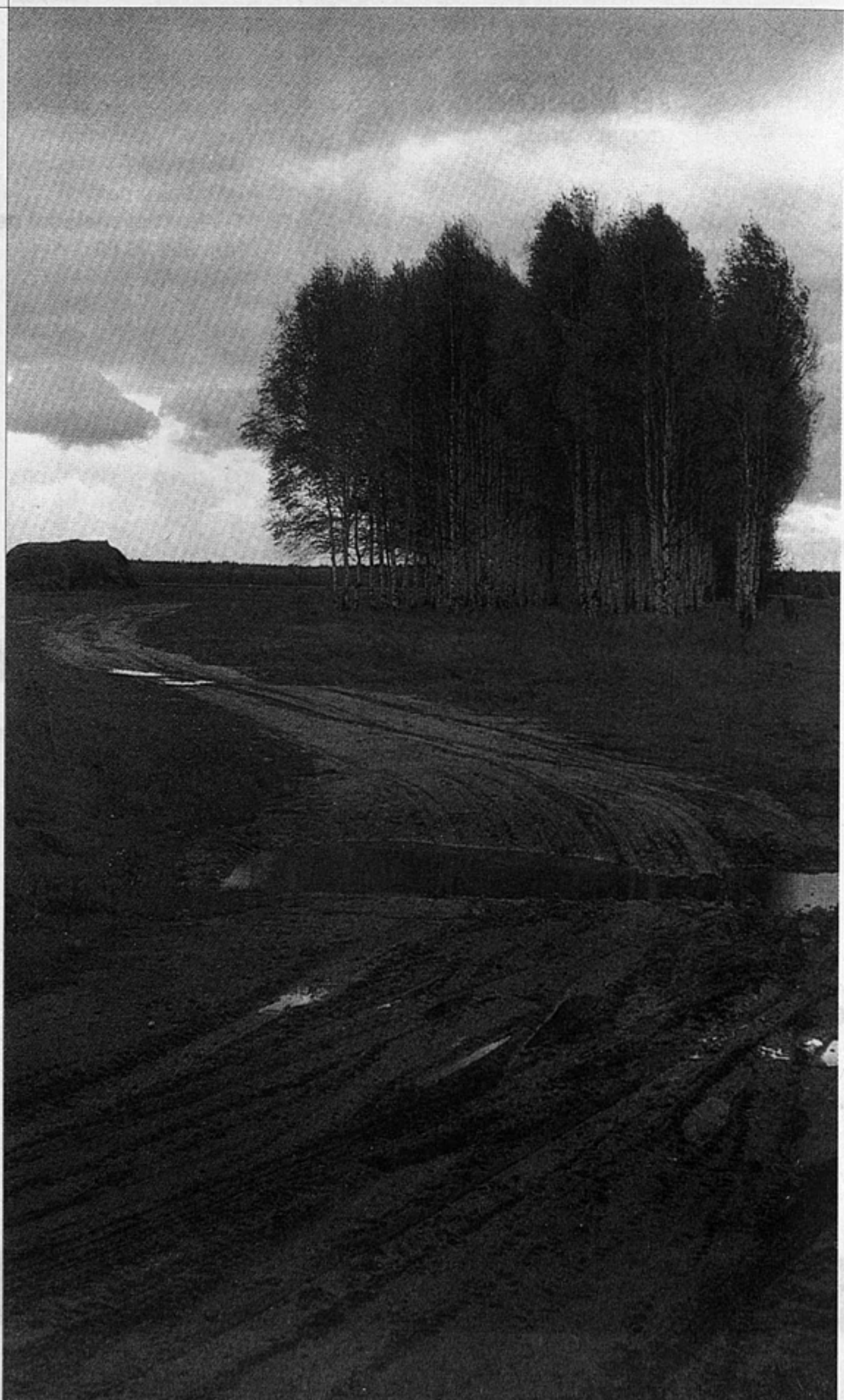
Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

инотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

В Санкт-Петербурге:

Санкт-Петербургский
Дом книги,
Невский проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



«Русская дорога»
Фото Ирины Стин, Анатолия Фирсова

ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ

Ванюша

Конец лета. Вечер. Наташа с ключами в руках входит в подъезд, поднимается по лестнице. Коля следует за ней. Он продолжает разговор.

К о л я. ...На самом деле там не очень жарко, то есть жарко, конечно, но жара не чувствуется, потому что сухо, это в Москве при такой температуре кончиться можно.

Н а т а ш а. Уговорил. (*Оборачивается на ходу, смотрит смеющимися глазами.*) Почти. Еще немного надо постараться.

Он берет ее за руку, привлекает к себе, целует. Они останавливаются посередине марша.

Женщина спускается вниз и обходит их, держась ближе к стене.

Наташа мягко высвобождается из его объятий.

Н а т а ш а. Опоздаем.

Он вновь привлекает ее к себе.

К о л я. Не опоздаем.

Н а т а ш а. А давай, вообще не пойдем? Ну его к черту.

К о л я. Ты с ума сошла, я триста баксов выложил.

Н а т а ш а. Тогда отпусти.

Он отпускает руки. Поднимается рядом с ней. Заглядывает в лицо.

К о л я. Ты красивая, Наташка.

Н а т а ш а. Щас глаза подведу, губы подмажу, на каблуки встану и буду еще краше.

К о л я. Краше я не вынесу, я тебя и так ревную ко всем.

Наташа довольно усмехается.

Поднявшись на площадку, она останавливается у почтовых ящиков. Сквозь дырочки в дверце одного из ящиков что-то белеет. Наташа открывает ящик, вынимает конверт.

К о л я. В век Интернета только налоговая инспекция письма по почте присылает. Или суд.

Наташа его не слышит. Читает адрес. Встревоженно, торопливо вскрывает письмо.

К о л я. Что?

Наташа не отвечает, читает.

К о л я. Что-то случилось? От кого это?

Наташа опускает руку с письмом, растерянно смотрит на Колю. Передает ему письмо и вызывает лифт. Коля начинает читать письмо. Приходит лифт.

Они поднимаются в лифте. Коля дочитывает письмо и растерянно смотрит на Наташу.

Наташа отворяет дверь, стремительно входит в квартиру, Коля — за ней. Наташа швыряет сумочку на диван. Раскрывает шкаф, выдергивает вещи из стопки одежды. Торопливо начинает переодеваться.

Н а т а ш а. Позвони на Казанский, узнай насчет поезда.

Переодевшись в джинсы, футболку, кроссовки, она вынимает из шкафа дорожную сумку, запихивает

Сценарий по одноименному рассказу.

в нее белье, свитер. Коля в это время говорит по телефону.

К о л я. Девушка, скажите, пожалуйста, когда ближайший поезд... (*Наташе.*) Какой поезд?

Н а т а ш а. Любой. Чтобы в Кондаково останавливался.

К о л я. Чтобы в Кондаково останавливался. Так. Так. Спасибо. А билеты? Понял. Спасибо.

Кладет трубку и смотрит на Наташу. Она уже готова. И сумка висит на плече.

Они выбегают из подъезда, ловят машину...

...Едут. Сидят на заднем сиденье. Молчат. Смотрят на дорогу. Машина застревает в пробке. Наташа глядит на часы.

К о л я. Сколько ей лет?

Наташа задумывается, потом отвечает.

Н а т а ш а. Не знаю.

К о л я. Давно ты ее видела?

Н а т а ш а. Лет десять назад. На каникулы приезжала. Но мы переписывались... В мае было от нее письмо. Что все нормально, яблони цветут, наверное, яблок много будет в этом году.

К о л я. А кто такой Ванюша?

Н а т а ш а. Не знаю. Она о нем не писала никогда.

К о л я. Судя по почерку, мальчик какой-то.

Дорога забита машинами, и шофер сворачивает в боковую улочку. Смотрит в салонное зеркальце на своих примолкших пассажиров. Коля вынимает из кармана и рассматривает красивые, в стиле модерн, билеты.

Н а т а ш а. Плакали твои триста баксов.

К о л я. При чем тут баксы? Я на сегодня большие планы строил.

Смотрит долгим взглядом на Наташу. Разрывает билеты. Наташа улыбается. Берет его за руку, гладит его пальцы.

Н а т а ш а. Не переживай.

Ночь. Вокзал. Зал ожидания. Спят в креслах пассажиры. Бомж идет, выискивает свободное место. Пробирается к нему, усаживается. Женщина напротив подтягивает сумки поближе к себе. Оказавшийся рядом с бомжем пассажир поднимается и уходит. Наташа сидит через проход от бомжа, в некотором отдалении, ее сумка — на сиденье рядом.

Наташа вынимает из кармашка сумки уже измятое письмо, разворачивает. Письмо написано ровным, крупным детским почерком, без ошибок и помарок. Оканчивается оно так: «...Осталось мне недолго, силы уходят, Ванюша пишет с моих слов, он мне во всем помогает. Если не застанешь, он скажет обо мне. Со слов бабы Паши написал Иван Солдатов».

К Наташе подходит Коля. В его руках дымятся два пластиковых стаканчика с горячим чаем. Наташа чувствует, что он подошел, поднимает голову. Сворачивает письмо, прячет в кармашек сумки, убирает сумку с сиденья, и Коля садится на освободившееся место. Передает Наташе один стаканчик. Они осторожно, боясь обжечься, пьют чай.

Н а т а ш а. Телеграмму дал?

К о л я. Да. (*Смотрит на Наташу.*) А кроме тебя, у нее нет родственников?

Н а т а ш а. Есть какие-то, а может, и нет уже. Скорее всего, нет.

К о л я. А чья она мать?

Н а т а ш а. Дедушкина. Вообще, у нее пятеро детей было, но она всех пережила.

Их голоса заглушает машина, моющая пол. Машина идет медленно, оставляя за собой влажный след. Она уходит, и звук ее становится глуше.

Н а т а ш а. О господи! Я же с хозяйкой завтра должна встретиться. Деньги ей отдать за квартиру.

К о л я. Я могу с ней встретиться. Только вечером.

Н а т а ш а. Это было бы здорово, она ужасно мнительная насчет денег.

К о л я. Насчет денег все мнительные.

Н а т а ш а. Только не я.

К о л я. Ты вообще исключение из правил.

Н а т а ш а. Вот тебе ключ. (*Передает ему ключ.*) Деньги у меня лежат в Эдгаре По. Ну что ты смотришь на меня? Писатель есть такой, Эдгар По. Видел, где у меня книжки стоят?

К о л я. Видел. И что писатель такой есть, я в курсе. Просто почему-то все интеллигентные люди хранят свои сбережения в книгах. Это забавно.

Н а т а ш а. А говоришь, что я — исключение из правил.

К о л я. Ты — исключение из других правил.

Берет ключ и прячет в карман. Бомж с блаженной улыбкой смотрит на них. О чем они говорят, он не слышит, просто любуется молодыми, явно увлеченными друг другом людьми.

К о л я. Слушай, Наташка, а не будет большим преступлением, если я поживу пока у тебя, а то у нас горячей воды нет, и вообще слишком много народу понаехало, и сестренка со своими гаммами... Я и Эдгара По тревожить не буду, из своих заплачу.

Н а т а ш а. Да живи, ради бога, если хозяйка согласится.

К о л я. Я ее обаяю.

Н а т а ш а. Не сомневаюсь. Кстати, я тебе зубную щетку купила. В шкафчике в ванной посмотри.

К о л я. Спасибо.

Н а т а ш а. На здоровье.

К о л я. А почему ты мне решила зубную щетку купить?

Н а т а ш а. Потому что не люблю, когда моей пользуются.

К о л я. Наташка! (*Обнимает ее.*) Давай, когда ты вернешься, жить вместе.

Она смотрит на него удивленно.

К о л я. Ты против?

Н а т а ш а. Не знаю. Со мной трудно вместе. Во-первых, я не люблю готовить.

К о л я. Это не страшно.

Н а т а ш а. Во-вторых... Я боюсь, что мы все испортим.

К о л я. Ну хорошо, не будем торопиться, для начала съездим в Черногорию...

Н а т а ш а. Погоди...

Прислушивается к объявлению.

Г о л о с д и к т о р а. Поезд «Москва — Томск»...

Они и еще несколько пассажиров поднимаются, Коля закидывает на плечо ее сумку. Направляются из зала ожидания. Бомж с прилипшей к лицу блаженной улыбкой тащится вслед за ними.

Они идут по платформе вдоль поезда. Вагон далеко от хвоста, так что они выходят из-под вокзальной крыши и оказываются под ночным небом. Идут тихо, не разговаривают, поглядывая на вагонные окна, на небо, на огни впереди, там, где платформы обрываются.

Наташа предъявляет билет проводнику, и они с Колей входят в вагон.

Коля поднимает полку в купе, Наташа ставит сумку в багажный ящик под полкой. Садятся. Коля оглядывает тесное, полутемное купе. Включает боковой свет. Задвигает и раздвигает занавески. На платформе за окном маячит темная фигура бомжа. Коля и Наташа сидят молча. Пауза затягивается.

Н а т а ш а. Давай прощаться.

Коля смотрит на часы.

К о л я. Еще двадцать минут до отправления.

Н а т а ш а. Ну и что? И мы будем сидеть, как дураки, эти двадцать минут? Что эти двадцать минут решают?

К о л я (*поднимается*). Как хочешь.

Н а т а ш а. Не обижайся. (*Тоже поднимается, и они выходят из купе.*) Я не люблю долгих прощаний.

Они прижимаются к стене, давая проход пассажирам с багажом. Пробираются к выходу...

Ненадолго останавливаются на платформе у вагона. Коля берет Наташу за подбородок, всматривается в ее лицо.

К о л я. Приезжай скорей.

Н а т а ш а. Пустые слова. Не от меня зависит, понимаешь прекрасно.

К о л я. С тобой действительно трудно.

Он целует ее. Наташа обхватывает его шею. Отстраняется, отталкивает.

Н а т а ш а. Иди.

Смотрит, как Коля идет по платформе. Он оборачивается, машет ей рукой. И уходит. Но она окликает его.

Н а т а ш а. Коля!

Он снова оборачивается, останавливается.

Н а т а ш а. Положи мне деньги на мобильный!

К о л я. Хорошо!

Он вновь машет ей рукой и уходит.

Бомж топчется на платформе. Смотрит на Наташу с блаженной улыбкой. Наташа возвращается в вагон.

В купе входит женщина с сумкой.

Ж е н щ и н а. Здравствуй.

Н а т а ш а. Здравствуйте.

Женщина достает несколько свертков, кладет их на стол. Сумку запихивает под свое сиденье. Садится, разворачивает свертки, в них — колбаса, хлеб, сыр, огурцы. Женщина отрезает помаленьку то одного, то другого и ест. Смотрит на Наташу.

Ж е н щ и н а. Хочешь?

Н а т а ш а. Нет, спасибо.

Поезд трогается. Медленно, почти незаметно.

Бомж на платформе с тревогой наблюдает за тем, как силуэт Наташи за окном начинает от него отдаляться. Бомж идет за окном, за Наташей.

Наташа приникает к окну и видит платформу и идущего по ней бомжа. Бомж смотрит на нее, улыбается и машет ей рукой. Поезд ускоряется, и бомж исчезает за окном.

На столе в купе чисто. Кульки с остатками еды аккуратно лежат у окна. Женщина спит, укрывшись белой простыней, и похрапывает во сне. Наташа снимает матрац с верхней полки, разворачивает, стелет себе постель.

Звонит мобильный. Наташа торопливо выходит из купе в коридор вагона, осторожно прикрывает за собой дверь. Отвечает по мобильному.

Н а т а ш а. Привет, Колька... Я тоже. Давай завтра поболтаем, сейчас спать хочется... Я тебе сама позвоню... Целую.

Она смотрит в черноту за окном.

Наташа просыпается. Утро. Напротив нее в купе сидят мужчина и вчерашняя женщина с веером карт. Мужчина — у самого окна, женщина у края стола. Мужчина кладет карту на стол.

Дверь откатывается, входит проводник с двумя стаканами чая. Женщина покрывает карту мужчины (они играют в подкидного дурака). Проводник ставит стаканы.

Н а т а ш а. И мне принесите чай. Пожалуйста.

М у ж ч и н а (*Наташе*). С добрым утром!

Н а т а ш а. С добрым утром.

Проводник уходит.

Ж е н щ и н а (*Наташе*). Ты когда выходишь?

Н а т а ш а. Вечером. В десять тридцать пять по расписанию.

Ж е н щ и н а (*мужчине*). Вот и займете ее место.

М у ж ч и н а (*Наташе*). Я наверху не могу — страх высоты.

Звонит мобильный. Наташа вынимает его из кармана куртки, которая висит на крючке в изголовье.

Н а т а ш а. Привет. Нормально. Плиту не забыл выключить? Я надеюсь. Краны закрыл? Конечно, волнуюсь. И за тебя тоже.

Мужчина прислушивается к разговору, женщина ждет, когда он покроет ее карту.

Закончив разговор, Наташа встает, идет к двери, откатывает ее, набирая номер на мобильном. Мужчина возвращается к игре, смотрит на карты в своей руке, пытается заглянуть в карты женщины, но та прячет их за спину.

Наташа идет по коридору, говорит на ходу по мобильному.

Н а т а ш а. Аня! Ты где сейчас? Не ври, пожалуйста, я прекрасно слышу, что ты в автобусе, водитель объявляет остановку, тебе еще десять минут до работы ехать. Это мило, что ты просишь прощения, но это уже вошло в привычку — опаздывать. Тебе не кажется? (*Останавливается в конце коридора, у окна.*) Если сорвешь сегодняшний заказ, я буду настаивать на твоем увольнении. Всего хорошего.

Она отключает телефон. Слышит покашливание, оборачивается. Мужчина из купе неслышно подошел к ней. Смотрит на ее рассерженное раскрасневшееся лицо.

М у ж ч и н а. Вам чай принесли.

Н а т а ш а. Спасибо.

М у ж ч и н а. У меня конфеты есть к чаю.

Н а т а ш а. Я не всякие ем конфеты.

Наташа направляется к купе, мужчина — за ней.

М у ж ч и н а. А мне кажется, они все одинаковые, сладкие и сладкие.

Н а т а ш а. Всех-то вы не пробовали, я думаю.

М у ж ч и н а. А какие вы любите? Я бы попробовал, какие вы любите. Как они называются?

Скрываются в купе.

Женщина сидит за столиком в купе. Кульки развернуты, она ужинает. Мужчина возле нее разгадывает кроссворд. Вписывает слово. Смотрит на Натащу. Наташа читает книгу.

Мужчина смотрит на ее лицо долгим взглядом. Женщина этот взгляд замечает и усмехается. Мужчина, уловив ее усмешку, углубляется в кроссворд. Откатывается зеркальная дверь, и входит проводник.

П р о в о д н и к (*Наташе*). Вы в Кондакове выходите?

Н а т а ш а. Да.

Проводник передает ей билет.

П р о в о д н и к. Подготовьтесь заранее, стоянка короткая, две минуты.

Ж е н щ и н а (*проводнику*). Мы без опоздания идем?

П р о в о д н и к. Поезд следует по расписанию. Чай, кофе не желаете?

Ж е н щ и н а. Нет, спасибо, на ночь не пью, не усну.

Проводник уходит. Наташа, сложив билет пополам, кладет его в книгу вместо закладки. Встает, собирает белье, сворачивает матрац, поднимает полку. Мужчина вскакивает, помогает взвалить на верхнюю полку матрац, вытащить из багажного ящика Наташину сумку.

Поезд замедляет ход. За окном вагонной двери темно, ни огонька. В тамбуре у двери стоит проводник, за ним — Наташа и мужчина с ее сумкой. Они молчат, как будто подавленные полной темнотой за окном. Громко стучат колеса. Поезд идет все тише.

М у ж ч и н а. Вас кто-то встречает?

Н а т а ш а. Да.

М у ж ч и н а. Кто, если не секрет?

Н а т а ш а. Не знаю. (*Насмешливо смотрит на озадаченного мужчину.*) Хотя, нет, имя знаю. Ванюша.

Поезд останавливается, и они замолкают. Смотрят, как проводник отворяет дверь (за ней — ни огонька), поднимает тяжелую крышку над ступенями, откидывает ее к двери, протирает поручень, сходит.

Держась за поручень, спрыгивает с высокой ступеньки на платформу мужчина. Ставит Наташину сумку на землю, помогает Наташе сойти.

Наташа растерянно оглядывается. На платформе вдали горит одинокий фонарь.

М у ж ч и н а. Что-то не видно вашего Ванюши.

Н а т а ш а. А это точно Кондаково?

П р о в о д н и к. Точно.

Они стоят втроем и оглядывают пустую темную платформу с одиноким дальним фонарем.

М у ж ч и н а. Пойдемте обратно в вагон, встретить вас не встретили, чего вы тут будете ночью одна, здесь небось волки ходят, пойдемте (*подхватывает ее сумку*) в ресторане поужинаем, я приглашаю, поболтаем...

Поезд медленно трогается. Проводник взбирается по ступеням. Наташа берет из рук мужчины свою сумку. Некоторое время он медлит и растерянно смотрит на Наташу.

П р о в о д н и к (*из тихо уходящего вагона*). Я сейчас дверь закрою.

М у ж ч и н а (*Наташе*). Берегите себя.

Он нагоняет вагон, ухватившись за поручень, взбирается на нижнюю ступеньку. Выгнувшись, смотрит на оставшуюся на платформе Наташу. Но уже не видит — темно.

Поезд уходит. Поезда нет.

В темноте слышны шаги. Это Наташа входит в круг фонарного света. Асфальт платформы растрескался, из трещин растет трава. Ветер шумит в не видимых отсюда деревьях. Зябко, Наташа ежится в легкой куртке. В небе мерцают звезды. Наташе слышится какой-то шорох.

Н а т а ш а. Эй! (*Идет на шорох. Выходит из светового круга и останавливается. Спрашивает в темно-*

ту.) Ванюша? (*Возвращается к свету. Вынимает мобильный, набирает номер.*) Привет, Колька. Как приятно слышать твой голос. Стою на платформе и не знаю, что делать. Не встретил. Ты точно отправил телеграмму? Ума не приложу. (*Прислушивается.*) Погоди. (*Выходит из света в темноту. Оглядывается. Делает несколько шагов. Что-то хрустит под ногами. Наташа замирает. Стоит в тишине.*) Ладно, Коль, я тебе перезвоню. Да ничего, не так страшно. У меня трубка в руке, как будто я тебя за руку держу, вот и не страшно.

С трубкой в руке Наташа стоит в световом круге. Все тихо. Наташа смотрит в темноту. Оглядывается.

На краю светового круга стоит человек. Коренастый, крепкий. Лицо его кажется темным, грубым.

В а н ю ш а. Вы Наташа?

Н а т а ш а. Да.

В а н ю ш а. А я Ванюша. Простите, что опоздал, у меня часы встали.

Он подходит, берет Наташину сумку, идет. Наташа направляется следом. На ходу вызывает Колю.

Н а т а ш а (*в трубку тихо*). Да, все нормально... Какой мальчик, что ты... Да нет, вроде трезвый.

Она спотыкается, сходя с платформы.

В а н ю ш а (*оборачивается, голос низкий, простуженный*). Осторожней.

Н а т а ш а (*в трубку*). Ладно, Коль, пока, я тебе после перезвоню.

Наташа прячет телефон в карман.

У платформы стоит телега, в телегу запряжена лошадь, под дугой у лошади светится прикрученный проволокой фонарик.

Фонарик покачивается. Он освещает не столько дорогу, сколько лошадиный круп. Но лошадь, видимо, и так знает путь. Наташа сидит в телеге, на чем-то вроде скамейки — доски, прибитой поперек. Перед ней — спина возницы.

Подступают темные деревья, расходятся. В небе помаргивают звезды. Возница оборачивается, лица его не видно в темноте.

В а н ю ш а. Не замерзли?

Н а т а ш а. Ничего.

В а н ю ш а. Там телогрейка лежит.

Он отворачивается. Наташа видит возле скамейки что-то темное, нащупывает. Накидывает на себя телогрейку.

Н а т а ш а. Спасибо.

Возница не откликается.

Они выезжают из леса и едут полем. Вдалеке видны огоньки. Мерцают, затем начинают отдаляться — Ванюша берет в сторону, — потом вновь появляются с другой стороны. Приближаются.

Поздней ночью они въезжают в поселок. Улица не ярко, но все же освещена несколькими фонарями. Наташа с любопытством оглядывается. В ночном неверном свете за заборами темнеют деревья, окна домов. Все тихо. Вдруг появляется дом со светящимся окошком. Наташа привстает, пытается рассмотреть, что там. Но за окошком задернута занавеска. К ограде у калитки этого дома прислонен велосипед, поблескивает спицами; бейсболка висит на руле.

Ванюша сворачивает в проулок. Телега задевает боком забор, низкий, шаткий. На скамейке у забора лежит забытая кем-то книга. Наташа пытается разобрать слова на обложке. «Том Сойер». Телега проезжает еще несколько метров. Ванюша останавливает лошадь, обращается к Наташе.

В а н ю ш а. Узнаете? Ваш дом.

Низенький штакетник, калитка. За калиткой дорожка ведет к крыльцу дома. В доме горит окошко. За штакетником — небольшой сад. Две старые яблони, вишня, кусты смородины. Цветут флоксы.

Н а т а ш а. Да. То есть... я не очень узнаю. Я ведь здесь давно была. Да и ночь все путает. (*Скидывает телогрейку и спрыгивает с телеги.*) Спасибо.

В а н ю ш а. Возьмите себе телогрейку.

Н а т а ш а. Зачем?

В а н ю ш а. Я сегодня прогноз слышал, похолодание обещают через неделю.

Н а т а ш а. Ничего, куплю себе куртку какую-нибудь.

В а н ю ш а. К чему деньги тратить?

Н а т а ш а. А на что они, если не тратить?

В а н ю ш а. Не знаю.

Н а т а ш а. Вот видите. (*Берет сумку.*) Спасибо большое за доставку, приходите в гости.

В а н ю ш а. Приду.

Голос у него низкий, лица, повернутого к Наташе, не видно, оно в тени.

Наташа подходит к калитке. Возница сидит неподвижно в своей телеге, смотрит на Наташу. Лошадь пощипывает траву на обочине.

Наташа нащупывает щеколду, отворяет калитку. Идет к крыльцу. Поглядывает на светящееся окошко. Занавески задвинуты неплотно, леска, на которой они укреплены, натянута низко, так что верхняя половина окна вся открыта и видно лампу под стеклянным абажуром и верхнюю часть буфета у противоположной стены.

Наташа поднимается по ступеням крыльца. Неуверенно поднимает руку, чтобы постучать в дверь.

В а н ю ш а (*за кадром*). Там открыто.

Наташа оборачивается. Все так же неподвижна фигура в неподвижной телеге. Лошадь обрывает траву. Тихо. Наташа толкает дверь, входит в дом бабы Паши.

На террасе полумрак, Наташа пробирается осторожно. На столе разложены зеленые помидоры. Пучки трав сушатся под низким потолком. Этажерка у стола заставлена старыми книгами. Наташа наклоняется, чтобы их рассмотреть.

Б а б а П а ш а (*глухо, за кадром*). Наташа?! Наташа, это ты?!

Наташа бежит в темный коридор, толкает невидимую в темноте дверь.

В комнате бабы Паши горит свет. На шестке свежепобеленной печки поет чайник. (Шесток — это чугунная плита в печи, под ней горит огонь, если его разожгли, а на ней обычно стоят кастрюли с каким-нибудь варевом.) На столе у окна стоят чашки и сахарница, блюдо накрыто салфеткой. В углу бурчит холодильник. Баба Паша сидит на постели на высоко поднятых подушках и взволнованно улыбается Наташе.

Наташа бросается к ней, та обхватывает ее голову сухими морщинистыми руками, целует. Раз, другой, третий.

Б а б а П а ш а (*рассматривает лицо Наташи*). Не узнать, не узнать. Совсем взрослая. Красавица.

Н а т а ш а. А ты как? Как себя чувствуешь?

Б а б а П а ш а. Более или менее. (*Отпускает Наташу, поправляет на голове платок.*) Я встаю, ты не думай. Из дому, конечно, не выхожу, но по нужде встаю, ничего, и умыться встаю. Я и сейчас встану.

Н а т а ш а. Нет-нет, что ты.

Б а б а П а ш а. А чаю с тобой попить...

Н а т а ш а. И попьешь.

Но баба Паша откидывает одеяло, спускает с постели ноги. Наташа помогает ей надеть тапки, накинуть халат и перебраться на стул, который как раз стоит между постелью и столом.

Наташа отгибает занавеску. Заслоняется рукой от света. Видит, что Ванюшина телега все еще стоит на улице за оградой.

Н а т а ш а. Он так и будет там стоять, караулить?

Б а б а П а ш а. Кто? Ванюша? Где он? Зови его, зови скорей. С тобой постеснялся войти.

Наташа выходит на крыльцо. Но никого уже нет за оградой.

Наташа сходит с крыльца, подходит к калитке. Оглядывает улицу. Никого. Уехал Ванюша. Наташа вынимает из кармана мобильный. Вызывает Колю. Но связь не работает. Вдруг слышится издалека какая-то старая песня, женский голос ее поет. Спрятав мобильный, Наташа отходит от калитки к дому под этот слабо доносящийся голос. Она возвращается в дом.

Наташа снимает салфетку с блюда. На нем лежит нарезанный хлеб.

Б а б а П а ш а. Открывай холодильник.

Наташа открывает холодильник. Он полон. Баночки, свертки.

Б а б а П а ш а. Масло на верхней полке. Колбаса там же, в глубине. Сгущенка внизу.

Наташа достает колбасу, масло, сгущенку.

Б а б а П а ш а. Икру достань. Сыр.

Наташа разглядывает банку.

Н а т а ш а. Черная! Ничего себе!

Б а б а П а ш а. Это всё Ванюша — для тебя старался, я ему говорила, что ты любишь. Мне-то много не надо, хлеба кусок да чаю глоток.

Н а т а ш а. Я надеюсь, он не на свои деньги для меня старался?

Б а б а П а ш а. Думаю, что и своих добавил. Он шкатулку мещерскую на рынок возил продавать, чтоб денег выручить.

Н а т а ш а. Этого только не хватало.

Б а б а П а ш а. Я ему рассказывала про тебя, так что он тебя как живую знает. Очень ждал, когда приедешь, хотел поглядеть. За телеграммой каждый день в Липово лошадь гонял.

Н а т а ш а. А на автобусе нельзя было сгонять?

Б а б а П а ш а. Какие теперь автобусы?

Наташа вынимает банку с прозрачным вареньем.

Б а б а П а ш а. Прошлогоднее. Я еще варила. Для тебя берегла. Ты винцо там посмотри, на полу возле буфета. Ванюша взял на свой вкус.

Наташа разливает чай в синие кобальтовые чашки. Бабкина чашка с отбитым краем. Стол заставлен тарелками с закуской. Наташа разглядывает бутылку. Ввинчивает штопор, вытягивает пробку.

Н а т а ш а. Вина выпьешь со мной?

Б а б а П а ш а. Капельку надо. За встречу.

Наташа разливает вино.

Б а б а П а ш а (*останавливает ее*). Хорош, хорош.

Они чокаются. Баба Паша запрокидывает голову, разом выпивая свою каплю. Наташа намазывает белый хлеб маслом, икрой, протягивает бутерброд бабке. Но та качает головой.

Б а б а П а ш а. Я просто хлебушек возьму, даже без масла. Так пожую, с чаем.

Она раскраснелась, вынула носовой платок, отерла пот с лица.

Н а т а ш а. Неловко получается. Ванюша этот всего накупил, а сам удрал, ничего даже не попробовал.

Б а б а П а ш а. Не волнуйся, придет еще. Ему ж любопытно на тебя посмотреть, какая ты стала. (*Смотрит на Наташу, любуется.*) Как ты на отца похожа, жаль, так он тебя и не увидал.

Н а т а ш а. Может, сейчас видит.

Б а б а П а ш а. Ежели есть тот свет, то, конечно. Наверное, смотрит сейчас на нас. (*Настороженно глядит в верхнюю, темную половину окна.*) Мать твоя как? Вышла замуж? Или беззаконно живет?

Н а т а ш а. Сейчас так принято.

Б а б а П а ш а. И ты туда же.

Н а т а ш а. Я тоже так живу.

Б а б а П а ш а. С кем это, интересно?

Наташа улыбается.

Б а б а П а ш а. Рассказывай. Что за человек, сколько лет, кем работает, когда я прапрабабкой стану?

Н а т а ш а. Насчет детей я еще не думала, слишком долгосрочный проект. Да и насчет Коли не загадываю. Он ко мне переехать хочет, вот и поглядим, как сложится.

Б а б а П а ш а. Коля, значит. Коля-Николай, сиди дома, не гуляй. Фотографию хотя бы прислала.

Н а т а ш а. Погоди.

Наташа встает, идет к своей куртке, которая висит на вешалке возле двери, вынимает из кармана мобильный. Подсаживается к бабке и показывает снимки из мобильного.

Коля за столиком летнего кафе. Коля загорает на песчаном берегу. Коля в обнимку с Наташей у подножия какого-то памятника. Баба Паша осторожно берет из рук Наташи мобильный. Внимательно, придирчиво рассматривает кадр.

Н а т а ш а. Что, не нравится?

Б а б а П а ш а. Сколько ему лет?

Н а т а ш а. Двадцать три.

Б а б а П а ш а. Всего-навсего, а уже живот округлил. Кем работает?

Н а т а ш а. Администратор базы данных.

Б а б а П а ш а. Ад-мини-стратор. Начальник, что ли?

Н а т а ш а. Вроде.

Б а б а П а ш а. Молод еще для начальства... Глаза мне его не нравятся.

Н а т а ш а. Да здесь и не видно глаз.

Б а б а П а ш а. То-то, что не видно. Какого цвета глаза?

Н а т а ш а. Синие. Голубые.

Б а б а П а ш а. Не люблю я голубые глаза у мужчин. Вот у Ванюши хорошие глаза, карие.

Н а т а ш а (*отбирая у бабки мобильный*). Меня вполне голубые устраивают.

Б а б а П а ш а. И почему он к тебе переезжает, а не ты к нему?

Н а т а ш а. У них семь человек в двухкомнатной квартире.

Б а б а П а ш а. А ты снимаешь, между прочим, квартиру.

Н а т а ш а. Вот и буду в два раза меньше платить.

Б а б а П а ш а. А я думала, совсем не будешь платить.

Н а т а ш а. Не люблю за чужой счет жить.

Наташа просматривает снимки с Колей. Улыбается. Баба Паша следит за ней ревниво.

Б а б а П а ш а. Давай мои фотографии смотреть, старинные. Помнишь, где лежат? Ничего, наверное, не помнишь.

Н а т а ш а (*отключая мобильный*). Обижаешь.

Наташа под взглядом бабки направляется к буфету. Отворяет широкую нижнюю дверцу, выдвигает правый ящик. Здесь лежат письма, документы, старый флакон от духов, катушка ниток, связка ключей, спицы и большой, пузатый, в потертом тисненом переплете альбом фотографий.

Наташа вытягивает тяжелый альбом. Видит за ним маленькую, с палец, куклу. Это пупс в платьице.

Н а т а ш а. Ой, это же мой! Я в него играла, я помню. (*Разглядывает.*) Губы ему красным фломастером красила. С ума сойти. С Катькой Деревянко подралась из-за него, помнишь?

Б а б а П а ш а (*кивает*). Еще бы не помнить. Две недели с фингалом ходила под глазом. Руки бы этой Катьке оторвать!

Н а т а ш а. Где она сейчас?

Б а б а П а ш а. Не знаю. Люди говорили, что в Америке, но я не знаю.

Наташа осторожно кладет пупса на место, положив, гладит его пальцем по желтому личику. Возвращается к бабке.

Они сидят у раскрытого на столе альбома. Смотрят на черно-белые снимки в полукруглых вырезах на картонной странице. На них — мужчина в шляпе.

Б а б а П а ш а. Это твоего отца двоюродный брат, Сережа, на пятнадцать примерно лет его старше был. Он учителем в школе работал, ты его должна помнить.

Н а т а ш а. Я помню.

Б а б а П а ш а. Хороший был мужик, непьющий. Твой отец выпивал, конечно, но в меру. Давай дальше.

Наташа переворачивает страницу.

Б а б а П а ш а. Дальше.

Наташа переворачивает очередную страницу. Здесь несколько фотографий. Баба Паша указывает на фотографию смеющейся девушки.

Б а б а П а ш а. Погляди на нее. Смеется. Сережа ей два раза предложение делал, а она взяла и выскочила за инженера и укатила с ним куда-то в Среднюю Азию, шельма. Сережа с горя и женился на этой Вальке. Точнее, она его на себе женила. Угрюмая Валька была. А эта девка веселая, песни пела. Может, и сейчас поет, только уже не в Средней Азии, оттуда все русские-то уехали.

Н а т а ш а. Не все.

Б а б а П а ш а. Ты еще спорить будешь. (*Указывает на фотографию.*) А это — я. Тоже девчонкой была. Тянучку ем, конфеты такие. Я их обожала. В перемену к школе лотошник приходил, и мы бежали к нему за тянучками, монетки несли в кулачках.

Наташа переворачивает страницу. Берет в руки фотографию маленького мальчика, она не вложена в пазы.

Б а б а П а ш а. Твой папка. Правда, на девочку похож? Личико нежное.

Н а т а ш а. Можно я ее себе возьму? На память.

Б а б а П а ш а. Скоро все твои будут.

Наташа смотрит удивленно.

Б а б а П а ш а. До осени я не дотяну.

Н а т а ш а. Что за глупости.

Б а б а П а ш а. Помоги.

Наташа помогает бабке перебраться на кровать. Укрывает ее. Садится на край.

Н а т а ш а. Просто ты устала сегодня, меня ждала, переволновалась. Отдохнешь, выспишься, бегать еще будешь.

Она целует бабку. Та поднимает сухую руку и гладит Наташу по голове.

Верхний свет в комнате погашен. Горит на столе лампа, накрытая полотенцем, чтобы свет не падал на спящее бабкино лицо. Посуда со стола убрана. Наташа под светом лампы разглядывает фотографии в старом альбоме. У печки расставлена и уже застелена раскладушка.

Баба Паша спит. Наташа разглядывает фотографию. Смотрит на нее — девочку на снимке, с тянучкой за щекой. Смотрит на нее — старую, спящую.

Наташа просыпается, открывает глаза. В комнате солнечно. Слышен птичий щебет. Баба Паша спит. Наташа встает со скрипучей раскладушки. Одевается. Нечаянно сдвигает стул, замирает. Баба Паша не слышит, спит. Наташа приближается к ней, прислушивается к ее дыханию.

Продолжает одеваться.

На цыпочках выходит из комнаты, плотно закрывает за собой дверь.

Включает в коридоре свет.

Коридор освещает голая лампочка на витом шнуре. В углу, за дверью в чулан, висит рукомойник, справа на гвозде — цинковое корыто.

Наташа входит в чулан. Крохотное, в две ладони величиной, окошко приоткрыто и, чтобы не болталось, прикручено проволокой к гвоздю. В чулане — газовая плита с красным газовым баллоном. На полках — пустые банки, затканные паутиной. На стене старательно написанный холст, потемневший, облагороженный временем: в цветущем саду — семья: мужчина, женщина, девочка-подросток.

Наташа снимает со скамейки пустое ведро...

Сходит с ведром с крыльца. Идет по дорожке к калитке. Дорожка заросла травой, и сад зарос, одичал. Но светит солнце, поют птицы, цветут флоксы. В разросшейся малине краснеют поздние ягоды.

Наташа останавливается, осторожно, чтобы не поцарапаться, выбирает ягоду, кладет в рот.

Она выходит с ведром на дорогу, тоже заросшую, — едва пробита в траве тропка. Идет к колонке и вдруг останавливается. Тишина стоит. Ни звяка, ни человеческого голоса. Только птицы.

Наташа подходит к невысокому, полусгнившему забору чьего-то дома. За ним такой же, как у бабки, одичавший сад. Серая ворона садится на ветку, вспугивает воробьев. Яблоко падает. И Наташа видит, что яблок множество валяется в траве, никто их не собирает. Окна в доме темны, пусты. Из трубы на крыше растет тоненькое деревце, березка. Наташа отходит от забора. Она идет и слышит только свои шаги.

Сухая ветка хрустит под ногой. Наташа останавливается и слышит, что кто-то шуршит в бурьяне. Она смотрит испуганно.

Солнечно, птицы не умолкают. Вдруг из бурьяна прямо на Наташу выскакивает рыжая кошка. Наташа, вскрикнув, отпрыгивает. Кошка скрывается в щели забора, в одичавшем саду. По движению травы видно, где она бежит, но саму кошку трава скрывает.

Наташа направляется к колонке и вдруг замечает в проулке машину. Сворачивает, подходит. Машина, очевидно, стоит здесь давным-давно. Проржавела. Сухие листья и ветки лежат на крыше. Но грязные окошки целы. Наташа заглядывает в салон.

Салон пуст, лишь на приборном щитке лежит, как сторож, пластмассовая собака и как будто смотрит на Наташу черными глазами. Наташа отступает от машины. В проулке также глухо и безлюдно. Наташа оглядывается.

Н а т а ш а. Эй, люди!

Ворона ей отвечает: каррр.

Наташа выходит из проулка и замечает чей-то велосипед, который она уже видела ночью из телеги. Она подходит к велосипеду и понимает, что и он стоит здесь давным-давно, проржавел, потемнел. И бейсболка на его руле вся выгорела, запылилась. Муравей ползет по ней. Наташа нажимает на рычажок звонка. Но вместо звона выходит скрежет. Наташа отходит от велосипеда. Идет к лавке.

«Тома Сойера» нет на лавке. В траве валяется фантик. Наташа его поднимает. Фантик от мятного леденца. Наташа скатывает фантик в тугой шарик и швыряет в бурьян. Качается потревоженный стебель крапивы.

Наташа подходит к колонке. Вешает на крючок ведро, железный звук отчетливо раздается в воздухе. Наташа оглядывается.

Колонка находится на возвышении, видны крыши домов уходящей в низину улицы. Над трубой дальнего дома поднимается дымок, и это успокаивает Наташу. Она опускает рычаг, и вода с грохотом обрушивается в ведро.

Наташа ставит ведро на скамейку в чулане. Вода расплескивается. Наташа оглядывается в поисках тряпки. И видит синий огонь газовой горелки, а над огнем — чайник. Еще мокрый, непрогревшийся. Наташе то ли слышится, то ли кажется чей-то голос. Она выходит из чулана в коридор.

Дверь в комнату прикрыта неплотно, Наташа различает голоса...

Б а б а П а ш а (*за кадром*). А картошки где взял?

В а н ю ш а (за кадром голос, тонкий, мальчишеский, незнакомый). У Гаврилова.

Б а б а П а ш а (*за кадром*). У него хорошая картошка, крутая. И луку положил?

В а н ю ш а (*за кадром*). Конечно.

Б а б а П а ш а (*за кадром*). Молодец.

Наташа открывает дверь.

Баба Паша сидит в своей постели, спиной к высоко поднятым подушкам. На голове у нее повязан другой, не вчерашний платок. И кофта надета новая. Баба Паша празднично улыбается.

Навстречу Наташе встает со стула парень. Лет шестнадцати-восемнадцати. Смотрит на Наташу смущенно.

В а н ю ш а. Здравствуйте.

Н а т а ш а. Здравствуйте.

Наташа смотрит вопросительно. Парень совершенно теряется.

Б а б а П а ш а. Ванюша пирожков нам принес.

Н а т а ш а. Вас тоже Ванюшей зовут?

Ванюша оглядывается на бабку.

Б а б а П а ш а. Что значит «тоже»?

Н а т а ш а. Того мужика, который меня вчера встречал, разве не Ванюша звали?

Б а б а П а ш а. Ну ты даешь, Наташка! Это он тебя и встречал. Ванюша у нас один, других нету.

Н а т а ш а. О боже мой, простите, я вас вчера в темноте не разглядела, я думала вам лет сорок, да и голос у вас вчера был очень взрослый.

Парень краснеет.

В а н ю ш а. У меня вчера горло болело, а сегодня отошло.

Б а б а П а ш а. Там чайник кипит. Сходи, Ванюша.

Ванюша скрывается за дверью.

Б а б а П а ш а. Ты его не обижай.

Н а т а ш а. Не собираюсь.

Б а б а П а ш а. Он хороший парень.

Н а т а ш а. Я поняла.

Б а б а П а ш а. Стесняется.

Н а т а ш а. Я заметила.

Б а б а П а ш а (*шепотом*). Понравилась ты ему.

Дверь открывается и входит Ванюша с дымящимся чайником. Ставит его на шесток. Трогает шесток.

В а н ю ш а. Еще теплый. Сегодня на ночь опять протоплю. Холодные ночи все-таки. (*Направляется к двери.*) До свидания.

Б а б а П а ш а. Куда это ты направился? Ну-ка марш к столу! Наташа, скажи ему!

Ванюша растерянно смотрит на Наташу.

Н а т а ш а (*легонько подталкивая его к столу*). Садитесь-садитесь.

Наташа заваривает чай. Ванюша наблюдает. Она вынимает чашки из буфета и ставит их на стол. На столе — бумажный кулек. Наташа его разворачивает. Там пирожки.

Н а т а ш а (*выкладывая пирожки на блюдо*). Ваша мама пекла?

В а н ю ш а. Мамы у меня нету. (*По-детски доверчиво смотрит на Наташу.*) На самом деле есть, но она меня не признает.

Н а т а ш а. Кто же пироги пек?

В а н ю ш а. Я и пек. Прасковьи Сергеевны рецепт.

Б а б а П а ш а. Да, это я ему рецепт открыла. С секретом рецепт. Сама уже не спеку, отпеклась, так пусть он.

У бабки под рукой, на табурете, чашка с чаем, тарелка с пирожком, розетка с вареньем. Баба Паша наблюдает за сидящими за столом Ванюшей и Наташей.

Наташа берет пирожок, пробует. Ванюша ждет, что она скажет.

Н а т а ш а. Вкусно. Я вообще обожаю с картошкой пирожки. (*Обращается к бабке.*) Действительно, прямо как ты пекла.

Б а б а П а ш а. Он молодец. Он все схватывает.

Наташа ест пирожок, пьет чай, а Ванюша теребит ложку на столе, на чай свой не смотрит, а на Наташу.

Б а б а П а ш а. Ты где пек? У Лампии?

В а н ю ш а. У нее.

Б а б а П а ш а. У нее хорошо печка печет, ровно.

Н а т а ш а. Кто это — Лампия?

Б а б а П а ш а. Лампия Яковлевна. Она в прошлом году умерла. В аптеке раньше работала. А сама никаких лекарств не признавала, травами лечилась. Она Ванюше много про травы рассказала.

Н а т а ш а. Я когда за водой ходила, видела, дым из печки шел в дальнем доме.

Б а б а П а ш а. Это и есть Лампии дом.

Н а т а ш а (*Ванюше*). Так вы там живете?

В а н ю ш а (*смущаясь*). Нет, там я травы сушу на чердаке или пироги пеку, когда охота, а так я у Михайловых сейчас живу.

Б а б а П а ш а. У Михайловых хороший дом, большой. Ты их должна помнить. Петр Николаевич на заводе работал мастером, а жена его Дарья никогда при нем не работала и по дому не делала ничего. Он с работы придет и щи варит или стирает в выходной.

Ванюша слушает бабку зачарованно. И баба Паша, начав говорить Наташе, продолжает уже для Ванюши, обращается к нему, только в его глаза глядит.

Н а т а ш а. Я помню. У них на площади дом, возле магазина.

Б а б а П а ш а. Точно.

Ванюша переводит глаза на Наташу и снова становится, как смущенный мальчик.

Н а т а ш а. И как они поживают?

Б а б а П а ш а. Наверное, хорошо. В райских-то кущах.

Наташа смотрит непонимающе. Потом до нее доходит.

Н а т а ш а. Они что, умерли?

Б а б а П а ш а. Три года назад.

В а н ю ш а. Три с половиною.

Б а б а П а ш а. Три с половиною, раз он говорит.

Н а т а ш а. Что это у вас, кого не хватишься, все умерли?

Ванюша с бабкой молчат, переглядываются.

Б а б а П а ш а. Так ведь они и в самом деле все умерли. Во всем поселке сейчас только мы втроем живые люди.

Наташа переводит глаза с бабки на Ванюшу, с Ванюши на бабку.

Б а б а П а ш а. Завод закрыли пятнадцать лет как. Молодежь разъехалась, одни старики остались век доживать. Вот я к осени помру, и никого уже не будет, и дома все сгниют потихоньку, и только лес здесь будет стоять на нашем месте, и звери будут бегать.

Н а т а ш а (*после паузы, ошеломленная*). Так вот почему я Коле не могу дозвониться. (*Ванюше.*) Мобильный здесь не ловит.

В а н ю ш а. Ловит. Только не везде.

Стол чист, убран. Баба Паша лежит в своей постели. Она не спит, глаза открыты. Тикают в пустой комнате часы. Баба Паша смотрит, как бежит секундная стрелка. Задремывает.

Ванюша с Наташей идут по безлюдной утренней улице поселка. Он сунул руки в карманы, пинает камешки. Вдруг спрашивает:

В а н ю ш а. Коля — это кто?

Н а т а ш а. Друг.

В а н ю ш а. Ясно. Бойфренд.

Н а т а ш а. Можно и так сказать.

По обе стороны дороги — одноэтажные дома с участками. Все запущенные, заброшенные. В одном из домов разбито пыльное окно, видны пожелтевшая занавеска и засохшие в горшках цветы. На острой штакетине забора висит банка, пыль и дожди разрисовали ее.

Н а т а ш а (*оглядываясь*). У меня такое чувство, что я археолог и откопала город, в котором три тысячи лет назад жили люди. Я вижу посуду, из которой они ели, я нахожу машину, на которой кто-то из них ездил, в шкафах в их домах осталась одежда, которую они носили... Я даже их лица могу увидеть на фотографиях. Но кто были эти люди? Чем они жили? Что с ними происходило? Никто уже не скажет.

Дорогу преграждает рухнувший столетний тополь. Его верхушка продавила сарай на чьем-то огороде.

В а н ю ш а (*помогая Наташе перебраться через ствол*). На прошлой неделе ветер был сильный. Здесь тополь повалился, и на Гоголя, и крышу снесло у Лаврентьевых, я поправлял.

Н а т а ш а. Зачем?

В а н ю ш а. Жалко.

Н а т а ш а. Все равно все развалится.

Они доходят до угла улицы. И Наташа вдруг останавливается.

Н а т а ш а. Насколько я помню, за этим поворотом был клуб. Двухэтажный, с колоннами, очень красивый, мы туда кино бегали смотреть. Перед клубом даже фонтан стоял, правда, не работал. Я зимой провалилась в этот фонтан, его снегом засыпало. Прямо вижу и этот клуб, и как народ топчется на крыльце, у кассы.

Она оглядывается на Ванюшу. Затем осторожными шагами, как будто боясь спугнуть видение, заходит за угол. И застывает. Ванюша глядит на ее растерянно застывшую фигуру. Подходит.

За углом на месте клуба — выжженное место, пепелище, уже давнее, заросшее. Среди зарослей — множество высоких розовых цветов, которые часто растут на пожарищах. Наташа потрясенно смотрит на пустошь. Подходит к ней ближе. Пробирается к тому, что раньше было фонтаном. Ванюша — за ней. Наташа нечаянно цепляется рукавом за притаившийся в зарослях железный штырь от щита, на котором раньше клеили афиши. Рукав разрывается.

Н а т а ш а. Черт! (*Снимает куртку, разглядывает рукав.*) Всё, пропала вещь.

Ванюша берет у нее из рук куртку, рассматривает.

В а н ю ш а. Почему пропала? Зашить можно.

Н а т а ш а. Да как тут зашьешь! Все видно будет. Выкиньте ее.

Ванюша куртку не выкидывает, аккуратно складывает. Держит сверток и смотрит на Наташу.

Н а т а ш а. Выбросьте. Она мне не нужна больше.

В а н ю ш а. Мне пригодится.

Наташа тянется к розовому цветку.

В а н ю ш а (*неожиданно резко*). Не троньте! От них голова болит.

Наташина рука останавливается.

Улица становится шире. Одноэтажные домишки расступаются, появляется что-то вроде площади, когда-то заасфальтированной. Асфальт растрескался под напором травы. На площади — каменное двухэтажное здание с табличкой «Школа». Магазин с вывеской «Гастрономия».

Н а т а ш а (*глядя на школу*). Слава богу, хоть она на месте. (*Оборачивается к Ванюше.*) Я здесь училась. Один год. В пятом классе. Мать на Север рванула деньги зарабатывать, а меня к бабе Паше пристроила.

В а н ю ш а. Я знаю. Мне баба Паша рассказывала.

Наташа подходит к школе. Гладит выщербленную штукатурку. На ней начертано: «Ленка...» Конец фразы обвалился. Видна кирпичная кладка.

Ухватившись за карниз, Наташа заглядывает в темное окно. Оглядывается на Ванюшу. Говорит взволнованно.

Н а т а ш а. Вот здесь я сидела, прямо за этим окошком.

В а н ю ш а. Первый ряд от окна, третья парта.

Наташа смотрит на него удивленно.

Н а т а ш а. Все-то вы знаете, молодой человек.

В а н ю ш а. Ваша парта до сих пор стоит. Хотите, зайдем, посмотрим?

Н а т а ш а. Чего-то не хочется. Все равно что в склеп. И потом, что я там найду, как ты думаешь? Все те же черепки и осколки? Хорошо, если не черепа. Ничего, что я тебя на «ты» назвала?

В а н ю ш а. Конечно.

Н а т а ш а. И ты меня на «ты» зови, если хочешь.

В а н ю ш а. Если получится.

Наташа идет вдоль школьного здания, Ванюша следом.

Н а т а ш а. Весной сняли зимние рамы, и стало все слышно, что на улице. Сидишь на уроке и слышишь, как пацан несется на мопеде. Или как женщина кричит подруге через дорогу: «Валя-я-я!» Будто с весной все звуки проснулись. И так сладко на душе. (*Она оглядывается на Ванюшу и сталкивается с его пристальным взглядом.*) Ты чего так смотришь?

В а н ю ш а. Как?

Н а т а ш а. Будто съесть меня хочешь. Ты не людоед часом?

Глаза Ванюши становятся растерянными.

В а н ю ш а (*с ее курткой в обнимку*). Мне просто слушать интересно. Простите, пожалуйста.

Н а т а ш а. Ты тоже в этой школе учился?

В а н ю ш а. Нет. Я в другом городе жил. Я...

Наташа смотрит на часы.

Н а т а ш а. Извини. Я хочу успеть до обеда.

Они проходят площадь и поднимаются идущей в гору улочкой. Здесь дома были снесены и начата стройка, вырыт котлован, вбиты бетонные сваи. В котловане стоит вода, уже заболоченная, квакают лягушки.

В а н ю ш а. Девятиэтажку хотели строить.

Н а т а ш а. Туда бы весь поселок уместился.

В а н ю ш а. Так завод хотели расширять. Узловую станцию думали переносить.

Они стоят на взгорке и с него видят весь поселок: и брошенный завод с разбитыми в цехах стеклами, с замершим краном, с узкоколейкой, и площадь со школой и магазином, с постаментом без памятника возле поссовета, и лучи улиц, расходящиеся от площади, искривляющиеся, обрывающиеся. И заросшее кладбище — кресты едва различаются — по другую сторону взгорка.

Н а т а ш а. Здесь?

В а н ю ш а. Да.

Наташа достает мобильный. Сигнал есть.

В а н ю ш а. У меня тоже есть мобильный. Мне Степан Григорьевич оставил. Только мне звонить некому.

Он смотрит на Наташу и не двигается с места.

Н а т а ш а. Прости, ради бога, но я бы хотела без свидетелей.

В а н ю ш а. А вы обратно дорогу найдете?

Н а т а ш а. Не беспокойся.

В а н ю ш а. Я вас на площади подожду.

Н а т а ш а. Не стоит.

В а н ю ш а. Ладно, как скажете. Я пошел?

Н а т а ш а. Иди-иди.

Она смотрит, как он скатывается вниз по взгорку. Вдруг телефон звонит в ее руке.

Н а т а ш а. Коля! Как хорошо! Ты не представляешь, здесь сигнал не везде ловится, а людей вообще нет, просто мертвый поселок... Бабка, я и Ванюша. Очень странный парень. Вначале я думала, ему лет сорок. Очень странный. Хотя, если б не он, бабка давно бы пропала... Лет семнадцать, я думаю... Да нет, он безобидный. Трогательный даже, пирожки принес к завтраку, сам напек... Ты ревнуешь? Это смешно. И глупо. А мне здесь не до глупостей... Она встает, но только в туалет, а так — лежит... Где ж тут врача взять? Даже автобусы не ходят... Не знаю, подумаю... Ты как? Потоп еще не устроил? Я тебе забыла сказать, чтобы ты цветы поливал через день... Умница.

Она видит, как на площади появляется Ванюша, как он по-хозяйски открывает магазин и входит.

Н а т а ш а (*продолжая разговор по телефону, смеется чему-то услышанному*). Что ты говоришь! Вот дура, я всегда знала, что она дура, но чтобы настолько... Нет, Колюнчик, пока никак нельзя. Отгулы у меня еще есть, если что, оформят отпуск... Я тоже соскучилась. И по тебе, и вообще по Москве. Я бы сейчас с удовольствием среди людей потолкалась. Как там погода?.. А здесь ясно...

Ванюша выходит из магазина. Скрывается в зарослях чьего-то сада, переступив доски рухнувшего забора.

Н а т а ш а (*Коле по телефону*). Пока, милый. Я тебе вечером позвоню... Часов в семь-восемь, до темноты, короче... Нет, фонари горят, но не везде... Не знаю. Ванюша, наверное, следит за электричеством. Он здесь за всем следит... Хорошо... Обещаю. Сегодня же. Целую. (*Набирает телефонный номер.*) Привет. Как дела? Заказ оформили?.. Стоп, там надо было форму изменить, я же предупреждала...

Наташа спускается со взгорка. Замечает, что среди травы что-то поблескивает. Подходит. Поднимает часы. Браслет сломан, стекло треснуло, но часы идут. Наташа слушает их «тик-так» и оставляет часы на том же месте.

Она входит на площадь. Возле магазина замечает бывшую автобусную остановку. Еще сохранилось расписание. И даже можно разобрать цифры на доске: 9.35 11.07...

У поссовета — Доска почета. Наташа разглядывает фотографии передовиков — те, что еще держатся, не отклеились. Одной из женщин на снимке пририсованы усы. Вдруг прямо под взглядом Наташи фотография начинает опадать. Наташа вскрикивает.

Фотография отлетает, планирует на землю. Наташа поднимает снимок, пытается вернуть его на место. Снимок, конечно, не удерживается. Наташа не знает, что с ним делать. Замечает торчащий из доски гвоздь. Насаживает снимок на него. Снимок покачивается.

Наташа поднимается на крыльцо магазина. Толкает дверь. Дверь приоткрывается. За ней — полумрак.

Магазин разделен на две части: продуктовую и галантерейную.

В витринах пусто, хотя в одной еще тлеет свет. На полках несколько консервных банок. На дне ящика за прилавком — конфеты, карамель.

Наташа сворачивает в галантерею. Пуговицы, нитки, расчески — в одной из витрин. Наташа входит в отдел верхней одежды. Он почти пуст, лишь несколько старомодных пальто на вешалках. Стоят резиновые сапоги. И симпатичные босоножки на высокой шпильке. Наташа оглядывается. Берет босоножку, примеривает. Босоножка ей впору. Наташа надевает вторую. И идет, поглядывая на себя в зеркало. Босоножки звонко стучат по каменному полу. На их стук отзывается звоном пирамида фарфоровых чашек. Наташа останавливается. Разворачивается и возвращается к своим кроссовкам, ступая как можно тише. Ставит босоножки на место.

Наташа, уже в своих кроссовках, заходит в подсобку. Там на вешалке висит шерстяная кофта, локоть подштопан. На столе стоят кружки и жестянка.

Наташа открывает жестянку — чай. На подоконнике зарешеченного окна притулился допотопный электрический чайник. Наташа закрывает жестянку и выходит из подсобки...

Сворачивает с площади в улочку. Идет мимо дома с повалившимся забором. И вдруг останавливается. Она слышит голоса из дома. Женский смех. Молодой, грудной голос.

Наташа переступает гнилые доски. Обходит яблоню.

Разросшийся смородиновый куст скрывает Наташу от дома. Она отщипывает черную ягоду, кладет ее в рот и наблюдает за открытым настежь окном, из которого и доносятся голоса. Там спорят. Но вдруг голоса обрываются на полуслове. И настает тишина. Наташа огибает смо-

родину. Подходит к окну и слышит такой звук, как будто ложкой задели о чашку. И тут же вновь возникают голоса. Наташа отступает, ветка хрустит под ногой. В оконном проеме появляется Ванюша.

Н а т а ш а. Привет. Ты с кем?

В а н ю ш а. Один.

Н а т а ш а. А кто с тобой говорил?

Наташа оглядывается. На столе — телевизор со снятой панелью. Работает, но изображения не дает, только звук, голоса, слышанные Наташей из сада. Рядом лежат инструменты.

На том месте, где у бабки буфет, — стеллажи с книгами.

В этом доме есть и вторая комната, смежная с первой, дверь в нее прикрыта.

Н а т а ш а. Что там?

Ванюша распахивает дверь, и Наташа заглядывает.

Спальня. Высокая железная кровать с горкой подушек под тюлем стоит вдоль стены. На кровати сидит плюшевый медведь в детском, смешном на нем, чепце. Лежит на кровати аккуратно сложенная Наташина куртка. Напротив двери стоит шифоньер. В его зеркале Наташа видит свое отражение.

Н а т а ш а. Это здесь Михайловы жили?

В а н ю ш а. Да.

Н а т а ш а. Я ведь бывала у них, но совершенно не помню обстановку, помню только, что у площади дом. Я с их внучкой Надей в одном классе училась.

Наташа возвращается в первую комнату. Разглядывает книги на стеллажах.

Н а т а ш а. Это кто из них такой книгочей был?

В а н ю ш а. Надя и была.

Н а т а ш а. Она что, тоже умерла?

В а н ю ш а. Да нет, уехала просто, а книги не взяла с собой. Дед их читал вечерами. Зимой печку растопит, сядет вот в это кресло, очки наденет, начнет читать и уснет, а супруга его телевизор смотрит.

Н а т а ш а. Все-то ты знаешь.

В а н ю ш а. Из писем. Я их в шкафу нашел, в шкатулке.

Наташа вынимает одну из книг, рассматривает. Оборачивается к Ванюше.

Н а т а ш а. Скажи, пожалуйста, я могу эту книгу взять почитать?

В а н ю ш а. Конечно!

Наташа подходит к Ванюше.

Н а т а ш а. Можно тебя снять на мобильный?

В а н ю ш а (*смущаясь*). Зачем?

Н а т а ш а. Коля мой хочет тебя увидеть.

В а н ю ш а. Погодите!

Ванюша убегает в соседнюю комнату, прикрывает за собой дверь. Чем-то там грохочет, шуршит. Наташа кладет выбранную книгу на стол. Настраивает мобильный.

Распахивается дверь, и появляется Ванюша. Он гладко причесан. В свежей рубашке.

Ванюша стоит у книжных полок. Наташа наводит на него «окошко» мобильного.

Н а т а ш а. Это что на тебе за рубашка?

В а н ю ш а (*мгновенно начиная расстегивать верхние пуговицы*). Вам не нравится?

Н а т а ш а. Нравится, нравится. (*Руки Ванюши останавливаются.*) Чуть-чуть она тебе великовата, но это не важно.

В а н ю ш а. Это Михайлова рубашка. Почти новая. Вообще-то я не люблю новые вещи, в них души нет.

Н а т а ш а. Улыбнись.

Ванюша застенчиво улыбается.

Наташа фотографирует его. Подходит к нему, показывает, что получилось. Ванюша смотрит и улыбается так же застенчиво, как на снимке.

Н а т а ш а. Слушай, а тебе не страшно здесь одному? Бабку мою я не считаю.

В а н ю ш а. Одному как раз не страшно. Обидеть некому. Я когда из детдома вышел, много обиды видел. Жить негде было.

Н а т а ш а. Вам же дают квартиры.

В а н ю ш а. Где-то, может, и дают, но я не знаю где. Я мыкался, мыкался, поехал мать искать, мне в роддоме нянечка подсказала. Нашел, а она говорит: «Ничего не знаю, не рожала я тебя». Квартира у нее хорошая, трехкомнатная, муж красивый, дети красивые, куда мне. Я опять мыкался, болел долго, потом набрел на это место. Тут

и остался. На мой век хватит. В одном доме поживу, надоест — в другой переберусь.

Наташа. Письма чужие почитываешь.

Ванюша. Мне интересно, что за люди тут жили.

Наташа. Но ведь так не может бесконечно продолжаться?

Ванюша. Да, наверное.

Наташа. У тебя образование есть?

Ванюша. Я школу закончил.

Наташа. Это я понимаю. Специальность у тебя есть?

Ванюша. Я в телевизорах разбираюсь, в старых. Машину тоже могу починить.

Наташа. Это замечательно, но этого мало. Тебе надо в город перебраться, квартиру снять, с ровесниками общаться, с девушками. Была у тебя девушка?

Ванюша молчит. Опускает глаза.

Наташа. Извини, я, кажется, не в свое дело лезу. (*Дотрагивается до его плеча.*) Прости.

Ванюша поднимает глаза. Вдруг улыбается.

Ванюша. Вы не бойтесь, я не пропаду.

Наташа (*смутившись*). Я и не боюсь.

В темном телевизоре что-то рокочет. Наташа смотрит на часы.

Наташа. Баба Паша меня заждалась.

Наташа срывает в огороде укроп, лук. Выкапывает картошку, морковь. Грядки аккуратные, ухоженные.

В чулане Наташа чистит картошку, моет зелень. Режет.

Варит в кастрюле на плите суп.

Кормит бабку с ложечки. Покормив, встает и замечает темное пятно на потолке. Баба Паша следит за ее взглядом.

Баба Паша. Ливень был в конце июля, и протекло. Все забываю сказать Ванюше, чтоб посмотрел крышу.

Наташа (*иронически*). И чтоб мы делали без Ванюши?

Наташа моет посуду. Баба Паша задремывает.

Наташа включает свет в темном коридоре. Берет лестницу в углу за умывальником, приставляет ее к чердачному люку. Взбирается на несколько перекладин. Лестница чуть съезжает. Наташа спускается, подкладывает под лестницу половик. Осторожно поднимается.

Люк открывается со скрежетом. Летит пыль, Наташа зажмуривается. Откидывает внутрь крышку. Заглядывает на чердак. Спускается.

Вновь поднимается по лестнице, с молотком, свертком толя, коробом с гвоздями, изолентой, ножом, деревянными планками...

Закидывает все на чердак. Взбирается сама. Оглядывается.

Пыль золотится в солнечных лучах, пробивающихся сквозь щели. Валяется на чердаке старая мебель. Кресло с отломанным подлокотником. Колченогий стол. Старый радиоприемник — внушительный ящик с деревянным корпусом и стеклянной панелью, на которой указаны все столицы мира. Наташа пишет на пыльном лакированном корпусе: «Наташа». Вращает колесико, стрелка за стеклянной шкалой перемещается.

Наташа осматривает крышу, находит брешь. Подтаскивает кресло, взбирается на него, но до бреши не дотягивается. Оглядывается, ищет что-то подходящее. Видит довольно большой, вроде сундука, фанерный ящик.

Подходит к ящику, пробует сдвинуть, но ящик слишком тяжел. Наташа откидывает крышку. В ящике полно хлама. Наташа вынимает старую шляпку. Заштопанные рукавицы. Фотоаппарат «Зенит». Наташа отвинчивает крышку и смотрит в объектив. На брешь в крыше. Откладывает фотоаппарат к люку. Возвращается к ящику. Копается в нем. И вытягивает детские коньки-снегурки на белых, потрескавшихся ботиночках. Наташа счастливо рассматривает коньки, подышав на лезвия, протирает их рукавицей. Откладывает коньки подальше, к люку. Все остальное просто выгребает из ящика охапками. Сдвигает опустевший ящик под брешь.

Стоя на ящике, Наташа закрепляет толь изолентой, прибивает дере-

вянными планками. Она опускает молоток, но стук — не прекращается. Наташа изумленно прислушивается. Стучат на крыше.

Очень осторожно Наташа спускается с ящика. Перехватив молоток поудобнее, подбирается к слуховому оконцу. Выглядывает. Но виден только край крыши. Вдруг прямо перед Наташиным лицом пролетает что-то черное, большое. И — становится тихо.

Наташа осторожно спускается с лестницы. Связанные за шнурки снегурки висят у нее на плече. Фотоаппарат — на шее.

На скамейке под яблоней лежат коньки и фотоаппарат. Наташа наводит на них мобильный, снимает.

В доме Михайловых Ванюша копается в телевизоре. Соединяет проводки, паяет, меняет лампу.

Ванюша сдвигает рычажок и включает телевизор. На экране разгорается светлое пятно, из него появляется картинка.

Д и к т о р. Перейдем к новостям экономики.

Ванюша вращает колесико на боковой стенке корпуса, картинка делается четче.

Баба Паша осторожно садится на постели. Спускает ноги на пол. Берет со стула халат. Надевает. Снимает платок. Приглаживает волосы. Вновь повязывает платок. Берет палку, которая стоит за стулом у стены. Опираясь о палку, поднимается. Идет к двери.

Наташа слышит скрип ржавых железных петель. Это баба Паша открыла дверь в туалет. Наташа видит, как она медленно входит в туалет. Закрывает за собой дверь.

Наташа оглядывается и снимает на мобильный дом, старую яблоню... Бабку, уже возвращающуюся с клюкой к дому.

Наташа стоит на взгорке с мобильным. Отправляет Коле снимки: Ванюша, коньки-снегурки, фотоаппарат «Зенит», бабка, дом.

Вызывает Колю. Облака освещены заходящим солнцем. На улицах поселка едва заметно сгущаются сумерки.

Н а т а ш а. Ты где?.. Один? А что там за музыка играет?.. Что заказал? Вкусно?.. Как я тебе завидую, Колька!.. Вроде ничего, только слабая очень, в основном спит. Ты фотографии получил? Секунду назад отправила. (*Она молчит, ждет, глядит на поселок; зажигаются несколько фонарей.*) Да, это и есть Ванюша... Нет, конечно, не двенадцать, школу он точно окончил... Точно, точно, просто рубашка ему велика, и шея торчит по-детски. Мне его даже жалко стало, когда я его в этой рубашке увидела... Колька, ты дурак, ей-богу! Как можно к нему ревновать. Нет, он сирота. Мать жива, но от него отказалась... Ты можешь на другую тему перейти? (*Наташа слушает, что говорит Коля, и лицо ее смягчается.*) Это мои коньки. Я в них каталась. В пятом классе. И фотоаппарат мой, точнее, отца, но я тоже им снимала... Да, и проявляла, и закрепляла, и печатала, представь себе, в чулане...

Солнце заходит за дальний лес. Поселок погружается в ночную тень. Свет фонарей в темноте кажется ярче. Со стороны кладбища нет и фонарей — там уже темно совершенно.

Черно-белая телевизионная картинка: идет фильм про войну, сцена боя.

В а н ю ш а (*внимательно глядя на экран*). Вранье.

Ванюша оборачивается к бабке за подтверждением.

Б а б а П а ш а. Вранье.

Баба Паша сидит в своей постели, спина на подушках. Ванюша — возле нее на стуле. Телевизор, который чинил Ванюша и который сейчас они смотрят, стоит на буфете. Наташа у стола перемывает в тазике посуду и тоже поглядывает на экран.

Н а т а ш а. Что вранье?

В а н ю ш а. Да все. И оружия такого не было в сорок первом, и в атаку так люди не ходили. Лица были совершенно другие у людей.

Н а т а ш а. Тебе-то откуда знать?

В а н ю ш а. Мне дядя Саша про войну рассказывал. У них и ружья были не у каждого, и голодные они

были, и стрелять не очень умели, и вообще не знали, что делать, когда обстрел. Убивали их страшно. Дядя Саша когда очнулся после боя и пополз, кругом мертвые лежали и тяжелораненые, стонали, плакал даже кто-то, один вцепился в дядю Сашу и не пускал. Я тогда думал, что так и не вырвусь; но он умер скоро, и я смог расцепить его пальцы.

Начав рассказывать от первого лица, от себя, Ванюша как будто входит в роль, преображается: лицо его темнеет от усталости, ложатся под глазами темные круги, губы пересыхают.

Наташа, наблюдая за ним, замирает с недомытой тарелкой в руках.

Наташа. Что значит «я»?

После Наташиного восклицания Ванюша приходит в себя, проводит рукой по лицу, и оно становится прежним, мальчишеским, смущенным.

Ванюша. Я увлекся, простите.

Наташа. Тебе в театральный надо поступать, на актера.

Ванюша. Зачем?

Наташа. Представляешь все очень натурально. Я даже как будто запах крови почувствовала.

Ванюша. Да нет, я тут ни при чем, это дядя Саша.

Наташа. В смысле?

Не зная, как объяснить, Ванюша беспомощно смотрит на бабку.

Баба Паша. Он помнит то, что помнил дядя Саша. Во всех подробностях. Даже то, что дядя Саша не рассказывал.

Наташа. Не может быть.

Баба Паша. Он и мою жизнь помнит. Вот помру, ты его спросишь обо мне, и он тебе все расскажет.

Наташа изумленно смотрит на Ванюшу, он отводит глаза. Щеки его горят от смущения.

Баба Паша. Да и про тебя он рассказать может.

Наташа. Что?

Ванюша молчит, баба Паша кивает ему, подбадривая.

Наташа. Что ты можешь обо мне рассказать?

Ванюша. Да ничего особенного... Даже не знаю... К примеру... Например, вы в пятом классе с бабой Пашей ходили в лес за земляникой.

Наташа. Было дело.

Ванюша. Вы об этом сочинение написали, я читал.

Баба Паша (*Наташе*). Я храню твои тетрадки.

Наташа. Очень мило.

Ванюша. Вы там с девочкой познакомились, ее Галей звали, она из города в лес пришла, с мамой со своей, и они вас с бабой Пашей в гости позвали, и вы были у них в гостях, чай пили с земляникой, и вам там очень понравился камешек, он у них в стенке лежал, за стеклом, прозрачный камень, круглый, вы на него смотрели и даже думали украсть, но, конечно, не украли.

Наташа. Как за земляникой ходили, помню; девочку Галю с ее мамой отлично помню; даже где они жили в городе, помню; и сочинение на тему «Как я провела лето» помню. Но вот камня не помню совершенно. Не было никакого камня.

Ванюша. Был.

Наташа (*бабке, решительно; поставив тарелку на стол*). Где ты хранишь тетрадки?

Наташа открывает нижнюю дверцу буфета, выдвигает ящик (не тот, в котором альбом, а второй). Вынимает стопку перевязанных лентой тетрадок. Сдвигает в сторону посуду и таз с водой. Протирает столешницу. Кладет тетради. Берет первую по счету в стопке.

Ванюша. Пятая тетрадь.

Наташа, не глядя на Ванюшу, отсчитывает пятую тетрадь. Раскрывает. «Как я провела лето. Мы с бабой Пашей ездили за земляникой. В лесу было хорошо...»

Наташа дочитывает сочинение до конца и закрывает тетрадку. Смотрит сердито на Ванюшу. Оценка за сочинение — 4+.

Наташа. Нету здесь никакого камня. Откуда ты вообще взял этот камень?

Ванюша смущенно молчит. Наташа так же сердито смотрит на бабу Пашу.

Наташа. Ты ему что-то о камне говорила?

Баба Паша. Господь с тобой. Как я могла сказать, чего не знаю? Это он сам догадался.

Наташа (*Ванюше*). Держал бы

ты при себе свои догадки, друг ситный. Лично мне они не интересны.

Телевизор выключен. Ванюши уже нет. Наташа убирает вымытую и вытертую посуду в буфет — в верхнюю часть, за стеклянные дверцы. Баба Паша что-то шепчет, глядя на бумажную иконку, пришпиленную в углу, возле отрывного календаря за какой-то давний год. Крестится. Ложится поудобнее, закрывает глаза. Наташа включает настольную лампу, накрывает полотенцем и гасит верхний свет.

Б а б а П а ш а. Мне свет не мешает.

Н а т а ш а. Спи.

Б а б а П а ш а. Ты рассердилась, что ли?

Н а т а ш а. Нет. Спи. Спокойной ночи.

Наташа берет помойное ведро и выходит.

Она выходит с ведром за калитку, идет по тропинке, смотрит на звездное небо. Выплескивает помои в бурьян.

Возвращается и видит, что калитка, которую она оставила нараспашку, закрыта и заперта на щеколду. Наташа встревоженно оглядывается, видит скупо освещенную улицу. Слышит издалека жалостливую песню, ту же, что слышала в первый вечер. Осторожно отодвигает щеколду. Ведро звякает, и Наташа его придерживает. Она открывает калитку, входит, закрывает за собой. Тихо идет по тропинке, вглядываясь в полумрак сада. Видит там белое, неподвижное пятно. Замирает.

Пятно сдвигается. Наташа отступает на шаг.

В а н ю ш а. Наташа, не бойтесь. Это я.

Н а т а ш а. Что ты здесь делаешь?

В а н ю ш а (*приближаясь*). Вас жду.

Н а т а ш а. Зачем?

Он выходит к ней на тропинку. В руках его сверток. Он протягивает его Наташе.

Н а т а ш а. Что это?

В а н ю ш а. Это вам. Не обижайтесь на меня, ладно? Пожалуйста.

Передав ей сверток, Ванюша идет по тропинке к калитке. Наташа оборачивается. Он уже закрывает за собой калитку и уходит. Исчезает.

Баба Паша спит. Наташа разворачивает сверток. В нем — ее куртка. Наташа садится под свет лампы, рассматривает когда-то порванный рукав. Он зашит так искусно, что шов едва различим.

Сияет солнце. Ванюша, голый до пояса, колет дрова у сараюшки возле бани.

Наташа видит его из окна. Смотрит, как раскалываются под тяжелым колуном поленья. Как напрягаются Ванюшины мускулы. Как замирает он, перед тем как обрушить колун. Наташа отходит от окна.

Она помогает бабке встать, надеть халат, туфли. Собирает с постели белье, сбрасывает на пол. Из сада доносятся звонкие удары колуна.

Наташа выводит бабку из дома. Дым подымается из трубы бани. Они идут к ней. Ванюша выходит из бани им навстречу. Придерживает дверь. Помогает Наташе — подхватывает бабку под вторую руку.

Б а б а П а ш а. Ты не очень жарко натопил?

В а н ю ш а. Как вы любите, баба Паша.

Б а б а П а ш а. Прошлый раз ты то же говорил, а было жарко.

Н а т а ш а (*заводя ее в предбанник*). Ничего, будет жарко, окошко откроем.

Б а б а П а ш а. Я сквозняков боюсь.

Наташа намыливает бабкину спину. Смывает пену водой из ковша. Баба Паша сидит на лавке. Наташа поливает ей голову, намыливает. У Наташи тело молодое, свежее, особенно по контрасту с телом старухи, с обвисшими ее грудями, со скрюченными, изработавшимися руками, пальцами. Баба Паша блаженно морщится под Наташиной мочалкой.

Н а т а ш а. Хорошо?

Б а б а П а ш а. Хорошо.

Н а т а ш а. То-то.

Она быстро намыливается сама, ополаскивается водой из тазика.

Наташа, держа бабку под руку, выводит ее из бани. Баба Паша в теплом платке поверх простого и в теплой кофте поверх халата щурится на солнце. Ванюша вешает на протянутую между яблонь веревку уже выстиранные бабкины простынь, пододеяльник, наволочку... На лавке стоит цинковое корыто с водой, в ней плавает сухой, с яблони упавший лист.

Б а б а П а ш а. Ванюша! Уже настирал, деточка.

В а н ю ш а. Да мне недолго!

Н а т а ш а. Я бы и сама выстирала!

В а н ю ш а. Я знаю. Я просто помочь хотел.

Б а б а П а ш а. И молодец.

В а н ю ш а. Я и чайник уже заварил.

Б а б а П а ш а. Вот и пойдем — выпьем чаю с вареньем.

Вдруг она покачивается, и Ванюша бросается на помощь Наташе, подхватывает бабку под другую руку. Ведут ее к дому.

Б а б а П а ш а. Голова закружилась. (*Ванюше.*) Жарко натопил.

Она совсем обмякает в их руках. Наташа и Ванюша вносят бабку в дом. Укладывают ее в свежезастеленную постель. Баба Паша открывает глаза. Приподнимается, и Наташа устраивает ей под спину подушку.

Б а б а П а ш а. Отошло.

Н а т а ш а. Лучше стало?

Б а б а П а ш а. Это от жару голова закружилась.

В а н ю ш а (*Наташе, которая смотрит на него укоризненно*). Да ведь нельзя же совсем не топить?

Н а т а ш а (*бабке, подсаживаясь на постель к изголовью*). Я сегодня позвоню Коле, он наймет машину, приедет, и мы тебя увезем в Москву.

Б а б а П а ш а. Никуда я не поеду.

Н а т а ш а. Я в Москве врача вызову, лекарств куплю...

Б а б а П а ш а. Даже не думай! Здесь родилась, здесь и помру. Всё, кончен разговор.

Н а т а ш а. Рано еще помирать.

Б а б а П а ш а. Это не нам решать, рано или поздно, а срок пришел.

Н а т а ш а. Откуда ты знаешь? Может, у тебя давление просто скачет.

Б а б а П а ш а. Просто так ничего не скачет, а знаю от Ванюши. К осени помру.

Наташа с изумлением смотрит на Ванюшу, который стоит в ногах бабкиной постели.

Н а т а ш а. Зачем ты ей голову морочишь, скажи, пожалуйста?

В а н ю ш а (*краснея*). Я не морочу.

Н а т а ш а. Сумасшедший. (*Бабке.*) Как ты себя чувствуешь?

Б а б а П а ш а. Чаю хочу. (*Ванюше.*) И апельсин хочу. Ты купи мне завтра в городе.

Н а т а ш а (*обернувшись к Ванюше*). Ты в город завтра собираешься?

По телевизору показывают старый детский мультфильм. Баба Паша смотрит его с умилением. Наташа тем временем перечитывает свое сочинение. «...Галя с мамой живут в красном доме за рынком. Из окна видна река. По ней плыл пароход...»

Баба Паша отрывается от мультфильма, смотрит на Наташу.

Н а т а ш а (*подняв глаза на бабку*). Как ты себя чувствуешь?

Б а б а П а ш а. Нормально.

Н а т а ш а. Ты все-таки подумай насчет Москвы.

Б а б а П а ш а. Отстань от меня со своей Москвой. Я сейчас об апельсинах думаю. Опять Ванюша кислые купит. Съездила бы ты с ним, выбрала мне сладких, он в них не понимает.

Н а т а ш а. Я думала, он во всем понимает.

Б а б а П а ш а. Съезди, деточка.

Н а т а ш а. Во-первых, я не хочу тебя одну оставлять.

Б а б а П а ш а. Ничего со мной не сделается за один день.

Н а т а ш а. Во-вторых, с ним не хочу ехать.

Б а б а П а ш а. Чего вдруг?

Н а т а ш а. Глупостей много говорит.

Б а б а П а ш а. А так хочется сладких апельсинов.

Баба Паша смотрит на Наташу. Наташа опускает глаза в тетрадь. Баба Паша отворачивается к стене. Наташа встает и выключает телевизор.

Б а б а П а ш а (*лицом к стене*). Опять кислых купит.

Н а т а ш а. Да я в них тоже не разбираюсь.

Б а б а П а ш а. Жалко мне его, один все время.

На рынке толпа. Шумно, пестро. Торгуют грибами, зеленой еще клюквой, картошкой, морковью, творогом, сметаной, яйцами, рыбой, бананами, яблоками... Кто-то придирчиво выбирает ягоды, кто-то пробует творог, переходя от одной торговки к другой.

Наташа выбирает апельсины. Торговка их взвешивает. Наташа, вынув один апельсин, передает пакет Ванюше, он кладет его в почти уже заполненную сумку.

Н а т а ш а (*сдирая с апельсина кожуру*). Будем надеяться, что не кислый.

Они выходят с рынка, жуя апельсин.

Н а т а ш а. Вроде ничего.

В а н ю ш а. Сладкий.

Н а т а ш а. Ей все равно кислым покажется.

Наташа останавливается, оглядывается и, взглянув на Ванюшу, направляется к желтому трехэтажному дому. Ванюша следует за ней.

Они подходят к подъезду. Во дворе носятся ребятишки. Из стоящей с распахнутыми дверцами машины ревет музыка.

Наташа подходит к центральному подъезду. Берется за ручку двери. Замечает, что штукатурка местами облупилась и за желтой виден предыдущий слой, красный. Взглянув на Ванюшу, Наташа открывает дверь и входит в подъезд.

Наташа и Ванюша поднимаются по лестнице.

За мутным окошком на лестничной площадке видна река. На площадку выходят три двери. Наташа переводит взгляд с одной на другую. Подходит к крайней правой, звонит. Слышны за дверью шаги. Загорается свет в глазке. Гаснет (очевидно, кто-то смотрит в глазок).

Г а л я (*за кадром*). Кого надо?

Н а т а ш а. Простите, я Галю ищу.

Замок поворачивается, дверь открывается, на пороге появляется молодая женщина с одутловатым лицом, в грязном халате.

Г а л я. И что?

Н а т а ш а. Вы Галя?

Г а л я. И что?

Н а т а ш а. Вы меня не помните?

Галина всматривается в Наташу.

Г а л я. А должна?

Н а т а ш а. Не знаю. Дело в том, что мы с вами мало были знакомы. Лет двенадцать назад, я тогда в пятом классе училась, мы с вами в лесу познакомились, вы там с мамой были, землянику собирали, а я — с бабушкой. Прабабушкой, вернее.

Г а л я. Не помню.

Н а т а ш а. Совсем не помните?

Г а л я. Абсолютно.

За ее спиной маячит подошедший во время разговора парень, выпивший и веселый. Он просовывает голову в дверной проем, подмигивает Наташе. Галя отпихивает его голову.

Н а т а ш а. А мама ваша жива?

Г а л я. Чего с ней сделается. Только дома ее нету, на даче обретается.

П а р е н ь (*вновь просовывает голову*). И это счастье. Для тех, кто понимает. (*Подмигивает Ванюше.*)

Г а л я (*вновь его отпихивая*). Иди к черту!

П а р е н ь (*из прихожей*). Ты бы позвала людей в квартиру.

Г а л я. Иди ты!

Н а т а ш а. Можно? На секундочку.

Она мгновенно пользуется предложением парня и проскальзывает в дом. Изумленная Галя едва успевает посторониться.

Наташа быстро проходит коридор, заглядывает в кухню, там на столе неубранная посуда, что-то булькает в огромной кастрюле на плите.

Наташа проходит в комнату. Окно глядит на реку. Работает телевизор, постель не убрана. Парень улыбается Наташе. Берет со стола сигарету, закуривает. Наташа оборачивается, подходит к старомодной стенке. За стеклянными дверцами стоят сервиз, фарфоровая статуэтка, лежат колечко и круглый прозрачный камень. Увидев его, Наташа столбенеет.

Г а л я (*за кадром*). И что?

Наташа оборачивается. Возле Гали стоит Ванюша и внимательно

смотрит на Наташу. Раздается долгий, протяжный гудок. Наташа переводит взгляд за окно.

По реке идет прекрасный белый пароход.

В пивном баре низкие сводчатые потолки, полуподвальные окошки, дымно, но чисто, лампы тускло светят под потолком, гудят голоса. Официантка несет кружки пива на подносе. Две составляет на столик, за которым сидят Ванюша и Наташа. И мчится к другому столику.

Наташа пробует пиво.

Н а т а ш а. Ничего.

Смотрит на Ванюшу. Тот задумчиво вращает по столу свою кружку.

Н а т а ш а. А ты что не пьешь?

Ванюша отпивает пиво. Наташа следит, как он глотает, как движется его кадык.

Н а т а ш а. Откуда ты знал про этот камень? Я о нем забыла, а ты знал.

В а н ю ш а. Но теперь вспомнили?

Н а т а ш а. Еще бы. После такой «очной ставки».

В а н ю ш а. Обманщиком меня называли.

Н а т а ш а. Беру свои слова обратно. И жду объяснения.

В а н ю ш а. Все просто. Я, когда читал ваше сочинение прошлой зимой, как будто сам все увидел — своими глазами. И лес, и квартиру. Всё. Даже то, что вы не написали. И о чем забыли. Очень просто.

Н а т а ш а. Проще некуда. А другого объяснения у тебя нет? Еще проще.

Ванюша отрицательно качает головой. Хочет что-то сказать, но у Наташи звонит мобильный.

Н а т а ш а (*Ванюше*). Извини. (*Отворачивается, чтоб Ванюша не видел ее лицо.*) Привет... Развлекаюсь я сегодня... Пиво пью... Не одна... Точно. Ты в своем репертуаре. Давай, мы на эту тему после поговорим... В районном центре. Три часа с гаком на лошадке... Нормально. Хоть на людей посмотрела, что они есть... Понятно, понятно... (*Смотрит на Ванюшу.*) Слушай, Коль, я тебе после позвоню, ладно?.. Нормально, я же сказала. Пока. Целую.

Заканчивает разговор и поднимает свою кружку.

Н а т а ш а. Ну, будем здоровы.

Они сдвигают кружки.

Кружки ополовинены. Наташа раскраснелась. Ванюша не сводит с нее глаз.

Н а т а ш а. Что?

В а н ю ш а. Можно спросить?

Н а т а ш а. Валяй. Может, и отвечу.

В а н ю ш а. Вы где с Колей познакомились?

Н а т а ш а. Зачем тебе?

В а н ю ш а. Вы тогда про камень поймете.

Н а т а ш а. Ну, если про камень... У приятельницы моей на дне рождения мы познакомились. На ее дне рождения. Он ее двоюродный брат оказался. Он опоздал, его уже не ждали, сели за стол, и тут звонок в дверь, и я пошла открывать, я ближе всех к дверям сидела. Включила свет, открыла. Смотрю, стоит парень в очках и ничего не видит. Очки у него запотели с холода, зима была. Он порог переступил, снял очки и меня увидел. Сейчас-то он линзы носит...

Наташа увлекается воспоминанием и вдруг замечает, как зачарованно слушает ее Ванюша. Лицо его побледнело, зрачки расширились и не двигаются. Руки вцепились в столешницу.

Н а т а ш а. Что с тобой?

В а н ю ш а. Что? (*Приходит в себя; руки его расслабляются.*) Извините. Я заслушался. Я так представил хорошо и вас, и Колю, и как холодно было на улице. Градусов двадцать, да?

Н а т а ш а (*смотрит на него пристально*). Пожалуй.

В а н ю ш а. А дома тепло, очень тепло, даже жарко.

Н а т а ш а. Да.

В а н ю ш а. Коля ваш так замерз, что даже куртку не мог расстегнуть, пальцы не слушались, и вы ему помогли.

Н а т а ш а. Откуда ты знаешь?

В а н ю ш а. Вижу. Теперь, если я вашего Колю встречу, сразу узнаю.

Н а т а ш а. То есть получается, что ты по чьему-то воспоминанию видишь всю картину происшедшего, даже то видишь, что сам участ-

ник происшедшего забыл или не заметил?

В а н ю ш а. О чем я вам и толкую!

Н а т а ш а. Куртка какого цвета была на Коле, когда мы познакомились?

В а н ю ш а. Зеленого. Грязно-зеленого. Болотного.

Наташа потрясенно смотрит на Ванюшу. Он по-детски доволен произведенным эффектом.

Н а т а ш а. В цирке тебе надо выступать.

Наташа допивает свое пиво. Смотрит на людей в баре. Шумная компания сидит за одним из столиков. Парни, девушки. Одна из девушек садится парню на колени, ерошит ему волосы, парень обнимает ее за талию.

Д е в у ш к а. К морю хочу... Отвези меня к морю.

Компания смеется.

Наташа переводит взгляд на Ванюшу.

Н а т а ш а. А мы с Колькой ездили к морю. В Турцию. Жарко было.

Ванюша смотрит на Наташу пристально. Вдруг улыбается.

В а н ю ш а. Неправда, не ездили вы в Турцию.

Н а т а ш а. Я вру, что ли?

В а н ю ш а. Врете.

Н а т а ш а. Зачем мне врать?

В а н ю ш а. Проверить меня хотите, правда ли я вижу, что вы помните.

Наташа молчит, смотрит на Ванюшу. Компания смеется.

Подросток с воплем летит вниз по крутой улице на скейтборде. Пропустив его, Наташа и Ванюша переходят дорогу. Идут по улице. Сквозь арку Наташа видит двор, поросший зеленой травой. Женщина развешивает белье на веревке. Собачонка выскакивает из арки и облаивает Наташу и Ванюшу.

Наташа немного отстает от Ванюши и смотрит на него со стороны. Худенький мальчик, который тащит тяжелую сумку.

Ванюша оглядывается. Наташа его нагоняет.

Они обходят рынок, уже закрытый. Проходят мимо старинных торговых рядов; в них сейчас магазинчики, свет за витринами, редкие покупатели.

Подходят к огороженной автостоянке. На ней стоят несколько машин и телега с лошадью. Лошадь распряжена и привязана к ограде. В картонной коробке перед ней — остатки травы. Ведро с водой.

Ванюша запрягает лошадь. Мужик, смотритель стоянки, выливает остатки воды из ведра за ограду.

С м о т р и т е л ь. Я отходы от клячи твоей прибрал, все чин чинарем.

Ванюша вынимает из кармана деньги и передает мужику.

В а н ю ш а. Спасибо. Большое спасибо.

В одной из машин на стоянке приоткрыта дверца. Видно, что там сидит человек. Он слушает радио. Переводит с одной волны на другую. Натыкается на погоду.

Д и к т о р (*по радио*). ...Ожидаются дожди, грозы, северный ветер.

Ванюша помогает Наташе взобраться на телегу.

С м о т р и т е л ь. Когда теперь будешь?

В а н ю ш а. Недели через две.

С м о т р и т е л ь (*подмигивает*). За пенсией?

Ванюша не отвечает. Взбирается на телегу, берет поводья.

В а н ю ш а (*лошади, тихо*). Пошла.

И лошадь идет.

С любопытством Наташа смотрит вокруг. На городские улицы, на прохожих, на машины и магазины.

Они выезжают за город. Светит прикрученный под дугой фонарик.

Едут по пустынному шоссе, держась обочины. Время от времени их обгоняют редкие машины.

Н а т а ш а. За какой пенсией ты ездишь?

В а н ю ш а. За бабы Пашиной.

Н а т а ш а. Она что, доверенность на тебя выписала?

В а н ю ш а. Ну да. Все я не беру, только на хозяйство.

Н а т а ш а. А что будешь делать, когда баба Паша умрет?

В а н ю ш а. Не знаю еще.

Н а т а ш а. У тебя документы есть хотя бы?

В а н ю ш а. Паспорт.

Н а т а ш а. Хоть что-то.

Они сворачивают с шоссе на проселок. Едут рощей. Темно. Шумят деревья. Горит огонек под дугой. Наташа поднимает со дна телеги телогрейку, заворачивается. Смотрит на качающийся огонек, задремывает.

Наташа просыпается. Телега стоит. Лошадь щиплет траву. Ванюши нет. Лошадь поднимает голову, делает шаг, и телега сдвигается со скрипом.

Наташа приподнимается, оглядывается. Темно, ни огонька. Светит месяц. Слышно, как где-то далеко-далеко идет поезд. Проходит, и становится совсем тихо.

Н а т а ш а. Эй!.. Ванюша!

Никто не отзывается. Наташа спрыгивает с телеги, но отойти боится, держится за борт. Лошадь делает еще шаг — за травой. И Наташа делает шаг вместе с телегой и с лошадью.

Н а т а ш а (*лошади*). Стой. Тпру. (*Оглядывается.*) Ванюша!

В а н ю ш а (*тихо*). Я здесь.

Он вырастает из темноты прямо перед Наташей.

Н а т а ш а. Напугал ты меня.

В а н ю ш а. Простите. Я траву собирал. (*Протягивает ей пучок травы.*) Понюхайте. Правда, свечкой пахнет? Насушу на зиму. От простуды.

Н а т а ш а. Кто же по ночам траву собирает?

В а н ю ш а. Иную траву только по ночам и собирают. Да еще не всякая ночь подойдет.

Н а т а ш а. А это откуда знаешь?

В а н ю ш а. Лампия-травница передала.

Он осторожно кладет траву в пакет с покупками, подсаживает Наташу. Сам забирается в телегу, берет в руки вожжи, чмокает, и лошадь идет.

В а н ю ш а (*не оглядываясь*). Через час дома будем.

Наташа смотрит на огонек под дугой. Огонек покачивается.

Серое, дождливое утро. Наташа чистит апельсин. Подсаживается к бабке на постель. Баба Паша лежит на подушках. В лице нет оживления, взгляд погасший. Наташа подает ей дольку апельсина.

Н а т а ш а. Сладкий.

Б а б а П а ш а. Не хочу.

Н а т а ш а. Попробуй.

Б а б а П а ш а. Не хочется.

Н а т а ш а. Ты же просила.

Б а б а П а ш а. Ничего я не просила.

Н а т а ш а. Я специально в город за ним с Ванюшей ездила.

Б а б а П а ш а. Ничего я не просила, не выдумывай.

Н а т а ш а. Ну хорошо. (*Кладет дольку на блюдце.*) А что ты хочешь?

Б а б а П а ш а. Ничего.

Н а т а ш а. Давай, я картошки сварю и помну с укропчиком.

Б а б а П а ш а. Не хочу.

Н а т а ш а. Ты же всегда картошку любила.

Б а б а П а ш а. Отлюбила, видать.

Н а т а ш а. Это погода на тебя действует. Давай, я тебе давление померяю?

Баба Паша закрывает глаза, не желая продолжать разговор. Наташа смотрит на ее неподвижное лицо. Поднимается с постели.

Наташа стоит на взгорке с телефоном. Серо, ветрено. В поле за кладбищем пасется Ванюшина лошадь. Она привязана длинным поводом к штырю одной из крайних могильных оград.

Н а т а ш а. ...Кажется, прав Ванюша, не доживет она до осени... Нет, его нельзя будет здесь бросить. Я хочу предложить ему в Москву перебраться. Помогу снять квартиру, работу найду... пусть с людьми жить привыкает. И с деньгами помогу, пока на ноги не встанет. По-моему, это правильно... Не говори глупости. Стыдно слушать... Не зли меня!.. Коля!.. Извинись, пожалуйста... В таком случае, я вообще тебе больше звонить не буду. Ты мой характер знаешь... Вот и прекрасно.

Наташа прерывает разговор. Телефон почти тут же звонит. Но Наташа его отключает совсем.

Н а т а ш а. Дурак набитый. Отелло доморощенный.

Она спускается со взгорка. Из трубы дома Михайловых стелется дымок.

За окном дождь, серость. Наташа включает настольную лампу, занавешивает полотенцем. Она раскрыва-

ет книгу, взятую в доме Михайловых. Читает. Переворачивает страницу и видит заложенную в книгу бумажку, уже пожелтевшую. Разворачивает. Это перечень расходов: «Папиросы мне — две пачки ...коп., молоко — три бутылки, ...коп., билеты в кино — два, 70 копеек, ботинки Генке — ..., пудра Нине — ...»

Баба Паша вдруг привскакивает на кровати, задыхается, смотрит на Наташу безумными глазами. Наташа подбегает к ней.

Н а т а ш а. Что ты? Что? Сон плохой?

Баба Паша сглатывает слюну. Дыхание ее более или менее успокаивается.

Б а б а П а ш а. Где Ванюша?

Н а т а ш а. Не знаю.

Б а б а П а ш а. Позови.

Н а т а ш а. Хорошо. Сейчас.

Наташа бросается одеваться. Баба Паша смотрит на нее ошалело.

Б а б а П а ш а. Ванюша!

Н а т а ш а. Сейчас. Мигом.

Б а б а П а ш а. Ванюша!

В терраске Наташа находит старый черный зонт. Зонт не раскрывается, Наташа его отбрасывает. Выбегает под дождь.

Скользя по грязи, Наташа выбегает на площадь, сворачивает к дому Михайловых...

...Взбегает на крыльцо, толкает дверь.

Дрова в печи еще не прогорели, потрескивают. Наташа обходит дом. Ванюши нет. На шестке стоит кастрюля. Наташа приоткрывает крышку. Там суп. На столе лежит книга, которую, очевидно, читает Ванюша. Наташа смотрит заглавие: «Приключения Гекльберри Финна».

Наташа выходит в сад, шуршащий от дождя.

Н а т а ш а. Ванюша!

Из сарая слышатся какие-то звуки — то ли чьи-то шаги, то ли как кто-то переступает с ноги на ногу. Наташа подходит к двери сарая, приоткрывает. Из полумрака на нее смотрит лошадь.

Наташа выбегает на площадь, бросается к магазину...

Вбегает в магазин. Тяжело дышит, оглядывается в полумраке.

Н а т а ш а. Ванюша!

Проходит по магазину, видит в зеркале отдела верхнего платья себя и за собой как будто еще чью-то фигуру. Наташа оборачивается. За фигуру она приняла пальто, висящее на вешалке чуть в стороне от остальных, то самое, которое она и сдвинула, когда заходила в магазин в первый раз. Наташа проходит мимо обувных полок, мимо витрины с посудой. Заглядывает в подсобку. Никого. Просачивается сквозь щель в раме вода, капает с подоконника на пол.

Наташа выбегает на улицу. Останавливается, оглядывается...

Н а т а ш а. Ванюша!

Бежит к школе. Заглядывает в темное окно. Поднимается на крыльцо...

Наташа идет темным коридором. Останавливается, прислушивается. Входит в класс.

Стоят пустые парты. Валяется поломанный стул. На доске — полустертая надпись мелом: «2 дека...»

Дождь усиливается за окном.

Наташа выходит из класса. Идет темным коридором. Останавливается у двустворчатых солидных дверей с табличкой: «Учительская». Толкает дверь. Входит. Распахнуты дверцы пустого шкафа. Стоит на пыльном столе пыльный телефонный аппарат. Наташа поднимает трубку. Тишина. И как будто какой-то шорох в тишине. Наташа опускает трубку.

У стены стоит сейф. Наташа дергает железную дверцу, и она открывается. В пустом сейфе валяется бумажка. Наташа разворачивает ее, читает: «Анна Васильевна! Не забудьте выключить свет!!!»

Наташа кладет записку на место, встает с корточек и видит за окном Ванюшу. Он в непромокаемом плаще с капюшоном. Идет неторопливо. Наташа бросается было к окну, но спохватывается и бежит вон из учительской.

Наташа выбегает из школы. Ванюши уже не видно.

Н а т а ш а. Ванюша!

Она бежит в ту сторону, куда он шел... Бежит мимо колонки. Вдруг останавливается. Ей кажется, что качнулась пожелтелая занавеска за окном ближнего дома.

Н а т а ш а. Ванюша!

Занавеска не шевелится.

Из бурьяна прыгает под ноги Наташе рыжая кошка. Наташа вскрикивает, отскакивает, поскальзывается, падает, ударяется головой о бетонную плиту — основание колонки. Дождь стучит о бетон.

Дождь стучит поздним вечером за окном. Наташа открывает глаза. Она лежит на раскладушке у печи.

Горит на столе настольная лампа под полотенцем. Баба Паша дремлет на высоких подушках. Дверь отворяется. Ванюша входит с дровами. Он идет босиком, видимо, сапоги оставил на террасе. Складывает дрова на железный лист у печки. Отворяет дверцу. Закладывает поленья и щепу, от старой книги отрывает листы и кладет сверху. Поджигает. Его лицо освещается пламенем.

Б а б а П а ш а (*тихо*). Ванюша.

Он подходит к ней, садится на край постели. Наклоняется.

Б а б а П а ш а. Я вот чего еще вспомнила, Ванюша. В детстве было. Я в деревне жила. К нам зимой по льду монашки приходили, все в черном, полотенца приносили вышитые, сами черные, как ночь, а полотенца, как заря, горят...

Лицо Ванюши Наташа не видит, видит только бабкино, все устремленное к Ванюше. Поначалу баба Паша оживлена, глаза ее блестят, но от рассказа она устает, слабеет. Закрывает глаза.

Наташа тоже закрывает глаза.

Наташа приходит в себя. Серый день за окном, ветер раскачивает ветки яблони. Бабки нет. Постель ее заправлена. Наташа приподнимается на локте. Пытается встать. Голова кружится, все плывет перед глазами.

Наташа открывает глаза. Утро. Наташа поворачивает голову и понимает, что она лежит на бабкиной постели. Раскладушка убрана. Ванюша расстелил на столе одеяло и гладит на нем белье: майку, трусы, полотенце, Наташины джинсы.

Н а т а ш а (*еле слышно*). Какое сегодня число?

Ванюша оборачивается, подходит к Наташе, опускается на корточки.

В а н ю ш а. Двадцатое.

Н а т а ш а. Что со мной?

В а н ю ш а. Воспаление легких и сотрясение мозга. И ногу вы поломали.

Наташа замечает свою торчащую из-под одеяла ногу в твердых деревянных тисках, плотно замотанную холстиной.

Н а т а ш а. Позвони Коле.

В а н ю ш а (*трогает ее лоб*). Вы мобильный разбили, когда упали.

Н а т а ш а. Съезди в город, купи новый.

В а н ю ш а. Съезжу. Как только вам лучше станет.

Н а т а ш а (*едва слышно*). Мне лучше.

В а н ю ш а. Нет, я пока не могу вас одну оставить.

Н а т а ш а. Где баба Паша?

В а н ю ш а. Гулять пошла.

Н а т а ш а. Она выздоровела?

В а н ю ш а. Конечно. Я бульон куриный сварил. Сейчас съедите и уснете, и все будет хорошо.

Н а т а ш а. Баба Паша скоро вернется?

В а н ю ш а. Она далеко уехала.

Н а т а ш а. Ты сказал, погулять пошла.

В а н ю ш а. Гулять далеко пошла, я хотел сказать.

Н а т а ш а. Уйди от меня. Уйди.

Ванюша встает. Наташа отворачивает голову — лицом к стене.

Ночью. Наташе жарко. Она сбрасывает одеяло. Ванюша вновь ее укрывает. Дает ей напиться.

Н а т а ш а. Спасибо. Устал ты со мной?

В а н ю ш а. Что вы, нисколько. (*Подсаживается на кровать, поправляет подушку.*) А кто такой Толик?

Н а т а ш а. Какой Толик?

В а н ю ш а. Вы его в бреду сегодня звали. И об ускорении говорили.

Н а т а ш а. Толик... Толик... Погоди! (*Вспомнив, оживляется.*) Толик у нас физику преподавал. Это уже не

здесь, это я уже с матерью в Москве жила... Молодой был, только что институт закончил. Отчества не помню. Я в него влюбилась ужасно, в шестом классе. Физику учила, как безумная. Мне казалось, я ему тоже нравлюсь. Вдруг я увидела, как он идет вечером с девушкой. Он смотрел на нее, а она на него, и я поняла, как смотрят влюбленные.

Наташа говорит, а Ванюша слушает. Глаза у него внимательные. Наташа заглядывает в их зрачки и проваливается, и летит, как в черную дыру.

Ванюша разматывает полотнище с Наташиной ноги, отнимает от ноги деревянные подпоры. Обнажается бледная кожа.

В а н ю ш а. Пошевелите пальцами.

Наташа шевелит пальцами, морщится.

В а н ю ш а. Больно?

Наташа кивает.

В а н ю ш а. Ничего, заживет. Но пока на ногу лучше не наступать.

Н а т а ш а. «Пока» — это сколько?

В а н ю ш а. Неделю.

Н а т а ш а. Еще неделю лежать?! Я с ума сойду.

В а н ю ш а. Лежать необязательно.

Он поднимается, забирает что-то спрятанное за дверью. Вносит. Это самодельные костыли. Наташа берет костыли, рассматривает.

Н а т а ш а. Спасибо.

Ванюша стоит, ждет.

Н а т а ш а. Выйди. Я переоденусь.

В а н ю ш а. Может быть, помочь?

Н а т а ш а. Я справлюсь.

За Ванюшей закрывается дверь, и Наташа берет со стула свои аккуратно сложенные джинсы, чистые, отглаженные.

Стучат костыли по полу. Наташа выходит в терраску. Здесь разложена раскладушка. Постель на ней накрыта одеялом. На гвозде висит Ванюшин плащ с капюшоном. Когда-то зеленые помидоры на столе уже покраснели.

На улице свежо, ясно, ветрено. Осторожно передвигается на костылях Наташа. Слышно, как что-то глухо ударяется о жесть.

Наташа идет по тропинке к калитке, по правую ее руку — сад, по левую — участок с картошкой. Ванюша копает картошку и бросает клубни в ведро, их удары и слышны. Наташа останавливается и наблюдает за Ванюшей. Он наполняет ведро и несет его к расстеленному брезенту, рассыпает на брезент картошку — просушить.

В а н ю ш а. Хорошая картошка уродилась.

Н а т а ш а. Ты в город когда собираешься?

В а н ю ш а. Зачем?

Н а т а ш а. Мобильник купить.

В а н ю ш а (*наклоняясь и выбирая с брезента подгнивший клубень*). Денег нет.

Н а т а ш а. Как нет?

В а н ю ш а (*зашвыривая подгнивший клубень в бурьян*). Совсем. Кончились.

Н а т а ш а. Врешь!

В а н ю ш а. Не вру.

Н а т а ш а. В таком случае просто отвези меня в город.

В а н ю ш а. Хорошо.

Н а т а ш а. Прямо сейчас.

В а н ю ш а. Хорошо.

Наташа медленно разворачивается на костылях и идет к дому. Ванюша смотрит ей вслед. Наташа поскальзывается, но удерживает равновесие.

Наташа складывает свои вещи в сумку. Дверь скрипит, входит Ванюша. Наташа рассматривает свои школьные тетрадки. Тоже кладет в сумку. Подскакивает на костылях к вешалке, снимает с крючка свою куртку, чиненную Ванюшей. Надевает. Ванюша поднимает ее сумку.

Запряженная в телегу лошадь тянется к траве. Ванюша ставит в телегу Наташину сумку. Забирает у Наташи костыли, кладет в телегу. Обхватывает Наташу, легко ее поднимает и усаживает на скамью.

Телега выезжает на площадь. Сворачивает к выезду из поселка. Наташа оборачивается, чтобы посмотреть в последний раз на школу. Вдруг раздается хруст, телега оседает набок, лошадь испуганно шарахается в сторону.

В а н ю ш а. Стой!

Он помогает Наташе выбраться из перекосившейся телеги, подает ей костыли. Забирается под телегу. Потом выбирается из-под нее, отряхивается.

В а н ю ш а. Ось сломалась.

Н а т а ш а. Чего это она вдруг сломалась?

В а н ю ш а. Да я починю, вы не думайте.

Отирает с рук грязь.

В доме бабы Паши включен телевизор. Наташа смотрит старую комедию, смотрит серьезно, с каменным лицом. Дверь открывается. Наташа переводит взгляд на вошедшего Ванюшу.

Н а т а ш а. Починил?

В а н ю ш а. Не получается.

Он подходит к столу. Выдвигает стул. Садится. Смотрит в телевизор. Усмехается экранной шутке. Наташа глядит на него.

Н а т а ш а (*тихо*). Отпусти меня.

В а н ю ш а (*переводит на нее взгляд*). Что?

Н а т а ш а. Зачем я тебе?

В а н ю ш а. В смысле?

Наташа молчит. Смотрит пристально на Ванюшу.

Н а т а ш а. Что ты от меня хочешь?

В а н ю ш а. Ничего.

Н а т а ш а. Ты влюбился в меня?

В а н ю ш а (*густо краснея*). Нет.

Н а т а ш а. Чего же ты хочешь?

В а н ю ш а. Ничего. Правда, ничего.

Н а т а ш а. Я люблю другого. Понимаешь?

В а н ю ш а. Прекрасно понимаю.

Молчат. Смотрят в телевизор.

Н а т а ш а. Бред какой-то показывают. Смотреть невозможно. Не хочу.

Ванюша встает и выключает телевизор. Вновь садится за стол. Они молчат.

В а н ю ш а. Расскажите что-нибудь.

Н а т а ш а. Что?

В а н ю ш а. Что-нибудь.

Н а т а ш а. Я могу теорему Пифагора рассказать. С доказательством.

В а н ю ш а. Это и я рассказать могу.

Н а т а ш а. Не знаю, что тебе предложить. Анекдотов я не помню.

В а н ю ш а. Расскажите о себе.

Н а т а ш а. Опять?

В а н ю ш а. Мне интересно.

Н а т а ш а. А говоришь, что тебе от меня ничего не надо.

В а н ю ш а. Но я же нечего такого не прошу, ни денег, ни любви. Рассказать о себе ничего не стоит.

Н а т а ш а. Ты думаешь? Ну хорошо. Что же ты хочешь услышать обо мне?

Ванюша садится поудобнее, лицом к Наташе, подпирает рукой подбородок.

В а н ю ш а. Что вы самое первое помните в своей жизни? Только не врите, я сразу пойму, если соврете.

Н а т а ш а. Я в курсе. (*Задумывается, смотрит в темное незанавешенное окно.*) ...Наверное, я была на руках у матери. Она стояла у окна. Снег шел. (*Поворачивается к Ванюше.*) Ты можешь не смотреть на меня, когда я рассказываю?

В а н ю ш а. Не могу.

Н а т а ш а. Почему?

В а н ю ш а. Я так лучше воспринимаю.

Наташа молчит. Он ждет.

В а н ю ш а (*робко*). А что дальше было?

Н а т а ш а. Не знаю. Не помню. Устала я. Никогда не думала, что вспоминать — такая работа.

В а н ю ш а (*вскакивая*). Я чай сделаю!

Н а т а ш а. Иди к черту.

Она берет костыли, встает, идет к дверям.

Идет по коридору, стуча костылями. Через терраску. Распахивает дверь, выходит в вечернюю темноту.

Наташа идет по тропинке, торопится, поскальзывается на мокрой глине, падает. Плачет, поднимается, хватаясь за забор. Ванюша к ней подбегает. Подбирает и подает костыли.

В а н ю ш а. Все в порядке?

Наташа не отвечает. Идет назад к дому.

Ванюша рубит острым ножом зелень на разделочной доске. Горит в печи

огонь. В кастрюле на шестке булькает, закипает вода. Наташа сидит у свободного края стола, перелистывает страницы фотоальбома. Берет одну из фотографий, рассматривает.

В а н ю ш а. Кто это?

Наташа не отвечает.

В а н ю ш а. Вам жалко сказать, кто это?

Н а т а ш а. Тебе не повезло — я не знаю, кто это.

В а н ю ш а (*торжествующе*). А я знаю! От бабы Паши! Он когда-то за бабой Пашей ухаживал, он погиб в Финскую войну; баба Паша говорила, что он про звезды все знал. Он был высокий, сильный и говорил всегда очень тихо, спокойно.

Н а т а ш а. Зачем же ты меня спрашиваешь, если и сам знаешь?

В а н ю ш а. Вдруг вы еще что-то о нем слышали.

Наташа кладет фотографию на место, перелистывает страницу. В доме тихо, только потрескивают дрова в печи. И из приоткрытой форточки никакого шума, только шелест деревьев да птичьи голоса. Внезапно тишина нарушается, надвигается гул, рев, как будто самолет валится с неба на их домишко. Наташа и Ванюша на секунду замирают, затем приникают к окну.

За забором по их заросшей улочке катят старые, раздолбанные «Жигули». Стекла опущены, из салона ревет, грохочет музыка. Машина останавливается перед их калиткой. Музыка обрывается, и наступившая тишина оглушает.

Дверца открывается, показывается из нее женская нога. Из машины выбирается Галя. А с другой стороны выбирается водитель — Галин парень. Оба ошалело оглядываются. Ванюша слышит в доме дробный стук, отворачивается от окна. Наташа, стуча костылями, спешит к выходу.

Он видит, как она вырывается на улицу, как торопится по тропинке к калитке. С другой стороны калитки Галя нащупывает щеколду, отодвигает, распахивает калитку, бежит навстречу Наташе...

Ванюша выходит из дома. Наташа и Галя обнимаются, Наташа плачет.

Г а л я (*растерянно*). Что ты, что ты? Что стряслось?

Наташа плачет. Галин парень улыбается Ванюше, машет ему рукой. Ванюша машет в ответ.

Галя с аппетитом ест бутерброд с колбасой, откусывает помидор, допивает водку из рюмки.

Г а л я. Все-таки водка лучше, чем вино, лично для меня, а помидоры у вас шикарные, как астраханские арбузы.

Ванюша разрезает и подает ей еще один помидор.

Г а л я. Спасибо.

Галин парень наливает всем водки.

Г а л я. Ты-то не пей, ты за рулем все-таки.

П а р е н ь. Я маленько, за встречу.

Чокаются, выпивают.

Г а л я (*Наташе*). Как мы вас нашли, уму непостижимо, часа четыре мотались по проселкам, никто не знает ничего, он (*кивает на парня*) говорит: «Всё, поехали домой», а я не могу, меня ж гложет, что я тебя сразу не вспомнила, вытолкала, можно сказать, из дома... Да я бы и совсем не вспомнила, если б не мать. Она и бабку твою запомнила, и тебя, и как вы в гостях у нас были, и где жили. Почему я-то забыла? Ума не приложу.

П а р е н ь. Если все помнить, с ума сойдешь.

Г а л я (*Наташе*). Ты чего не ешь? Колбаса свежая.

Н а т а ш а. Слушай, Галя, отвези меня в город. Прямо сейчас. Я тебя очень прошу.

Галя удивленно смотрит на Наташу. На Ванюшу. Он относится к заявлению Наташи спокойно, как будто не слышит. Встает и снимает с шестка закипевший чайник. Ополаскивает кипятком заварник, засыпает заварку...

Г а л я (*Наташе*). Не вопрос. А что случилось?

Н а т а ш а. Ничего. Ось у нас сломалась на телеге, а мне в город надо.

Г а л я. Не вопрос. (*Смотрит на Ванюшу, ставящего на стол чашки.*) Ты одна поедешь?

Н а т а ш а. У него здесь дела.

В а н ю ш а (*спокойно*). Пусть съездит, развеется.

Г а л я. Ладно, сейчас чайку выпьем и рванем. (*Шлепает своего парня по руке, потянувшейся к бутылке.*) Ты слыхал! Едем сейчас.

Ванюша разливает чай. Галя пьет из блюдца. Наташа отпивает глоток, другой.

У Наташи как будто смеркается перед глазами. Она все видит словно бы в сгущающихся сумерках.

Н а т а ш а. Устала я.

Г а л я (*допивая остатки чая*). Сейчас поедем.

Н а т а ш а. Я пока лягу, посплю.

Она привстает. Ванюша к ней подскакивает, берет под руку. Ведет к постели, помогает лечь.

Н а т а ш а (*Гале*). Извини.

В ее глазах становится совсем темно.

Наташа просыпается в постели, под одеялом. Горит на столе настольная лампа, накрытая полотенцем. Ванюша читает какую-то книгу. На столе — вазочка с конфетами — с теми самыми карамельками, которые видела Наташа в магазине, в ящике за прилавком. Не глядя, не отрываясь от книги, Ванюша берет конфету, разворачивает, кладет за щеку. Перелистывает страницу. И вдруг поднимает глаза на Наташу. Встает, подходит к ней, подсаживается на край кровати.

Н а т а ш а. Где они?

В а н ю ш а. Уехали.

Н а т а ш а. Они вернутся?

В а н ю ш а. Конечно.

Н а т а ш а. Врешь. (*Смотрит на Ванюшу.*) Ты мне что-то в чай подсыпал, да? Что ты им сказал?

В а н ю ш а. Что вы выздоравливаете, что вам нужен покой, что мы к ним приедем на следующей неделе.

Наташа вдруг берет его за руку.

Н а т а ш а. Послушай, если я тебе все-все расскажу, что помню, ты меня отпустишь?

В а н ю ш а. О чем вы?

Н а т а ш а. Отпустишь?

В а н ю ш а. Что вы такое говорите? Разве я вас держу? Я просто хочу, чтобы вы выздоровели.

Н а т а ш а. Хорошо. Хорошо. Тогда вот что. Слушай. У меня была записная книжка. Мне ее подарил Коля. И я ее потеряла. Я еще ничего там не успела записать, ни слова. И я иногда думаю, что если бы не потеряла ее тогда, если бы успела заполнить все страницы, моя жизнь сложилась бы как-то лучше. Эта книжка — как непрожитая жизнь, понимаешь? Я ее очень хорошо помню. Даже на ощупь как будто помню. (*Она отпускает Ванюшину руку, пальцы словно ослабели держать.*) Странно. Я тебе рассказала, и мне легче стало. Буквально точно вес у меня уменьшился. В то же время пальцем пошевелить лень.

В а н ю ш а. Отдыхайте.

Ванюша встает, поправляет ей одеяло. Выключает свет настольной лампы и уходит из комнаты, скрипя половицами.

Очень раннее утро, почти ночь. Тамбур вагона. Поезд останавливается на полустанке.

В дверной проем вагона видна разбитая платформа. Одинокий фонарь. Поезд медленно трогается, и фонарь проплывает мимо. Становится темно. Проводник закрывает дверь.

П р о в о д н и к (*Коле*). Пойдемте, молодой человек, в вагон, ваша станция через час.

К о л я. Я здесь постою.

Проводник уходит. Коля стоит у двери и смотрит в темноту за окном. Прижимается лбом к стеклу.

Ранним утром Коля и еще несколько пассажиров выходят из поезда на станции небольшого городка.

Коля выходит на привокзальную площадь. Спрашивает о чем-то таксиста. Подходит к другому. К третьему. Идет к машине, стоящей чуть в отдалении. Наклоняется к сидящему за рулем пожилому водителю. Спрашивает. Открывает дверцу. Водитель включает двигатель.

Они проезжают микрорайон, едут по крутой улочке мимо рынка, сворачивают и проезжают мимо стоянки, на которой когда-то дожидалась Наташу и Ванюшу телега с лошадью. Едут улицей, на которую с любопытством когда-то смотрела из телеги

Наташа. Выезжают за город. Едут по шоссе.

В о д и т е л ь. Тебе повезло, у меня там дядя когда-то жил, потому и знаю, а из молодежи уже никто не знает... В принципе, если он ее из поселка ездил встречать, тогда, конечно, она в Кондакове сходила, всяко ближе... В Кондакове и жилья нет, удивительно, что поезда еще тормозят... В поселке я лет тридцать не бывал, интересно даже поглядеть.

Машина сворачивает с шоссе на проселок. Едет через лес. Полем. Водитель включает музыку.

В о д и т е л ь. Не помешает?

К о л я. Мне все равно.

В о д и т е л ь. У вас там родственники живут?

К о л я. Прабабка моей невесты. Вообще там больше уже никто не живет. Еще один парень. И больше никого, мертвый поселок. Прабабка заболела. Моя невеста, ее Наташей зовут, поехала ее навестить. Сначала она звонила, потом мы поссорились. Уже три недели прошло, даже больше. Она не звонит, и я ей не могу дозвониться, там еще сигнал не везде доходит.

В о д и т е л ь. Ничего, помиритесь.

К о л я. Мы и раньше ссорились, но так никогда. Вообще-то Наташа отходчивая, не умеет долго сердиться.

Машина едет полем, дорога едва заметна в траве, едва пробиты две колеи.

В о д и т е л ь (*сбавляя скорость и объезжая колдобину*). Дожди начнутся, здесь вообще никто не проедет.

Они едут довольно быстро на ровном участке, сворачивают в березовую рощу. Водитель замедляет ход, ветки деревьев шуршат по крыше. Водитель замечает что-то на обочине.

В о д и т е л ь. Смотри, белые, целая семейка. На обратном пути наберу. Жена суп сварит.

Машина выезжает из рощи. Вдали виднеется железная крыша дома.

В о д и т е л ь. Почти у цели. Улица как называется?

Машина медленно пробирается заросшей улицей поселка. Водитель и Коля всматриваются в номер показавшегося дома. За разбитым окном вдруг шевелится пожелтелая занавеска, из-за нее выскакивает рыжая кошка.

В о д и т е л ь. Тьфу ты черт, напугала...

Машина проезжает мимо дома с ржавым велосипедом у забора, мимо следующего.

В о д и т е л ь. Кажется, здесь.

Он останавливает машину возле калитки дома бабы Паши.

К о л я. Вы меня подождете?

В о д и т е л ь. Разумеется.

Коля выходит. Водитель закуривает.

Коля подходит к калитке. Заглядывает за нее. Смотрит на уже желтеющие листья яблонь, на перекопанное картофельное поле. В саду между яблонь натянута веревка, на ней висит что-то белое. Коля открывает калитку.

Он идет по дорожке к дому. Смотрит на окно, но за ним ничего не видно, никакого движения.

Коля подходит к дверям. Стучит. Ждет. Никто не отзывается. Коля оглядывается. Видит за калиткой машину. Дергает дверь за ручку, и дверь открывается.

Коля входит на терраску. На столе лежат несколько перезрелых помидоров. У стены стоит сложенная раскладушка.

Скрипя половицами, Коля проходит в коридор. Справа от него приоткрыта дверь в чулан, и Коля в него заглядывает. Видит плиту, красный газовый баллон, пыльные банки на полках, потемневшую любительскую картину.

Коля возвращается в коридор и толкает дверь в комнату.

В комнате чисто, постель прибрана, заправлена. Коля проходит в комнату, оглядывается. Смотрит на влажное пятно на потолке, на посуду за верхними дверцами буфета. На пустой стол. На пустую вешалку у стены. Замечает на полу под полкой за урчащим старым холодильником старые детские коньки-снегурки. Подходит, берет их в руки, разгля-

дывает. Кладет на место. Замечает в углу самодельные костыли.

Коля открывает дверцу холодильника. Он практически пуст. Лежит один сверток. Коля достает его, разворачивает. Там — ошметок колбасы. Коля нюхает, морщится.

Он открывает нижние дверцы буфета. Здесь на полках под выдвижными ящиками — кастрюли, крупы, чай. Коля выдвигает ящик. Приподнимает толстый альбом с фотографиями. Смотрит флакон из-под духов. На розового пупса не обращает внимания. Задвигает этот ящик и выдвигает другой. Здесь он видит старые школьные тетрадки Наташи. Достает их, перелистывает, кладет на место.

Коля заглядывает под кровать и видит там Наташину сумку. Он вытягивает из-под кровати сумку, открывает ее, перебирает аккуратно сложенные вещи. Среди вещей находит Наташин мобильный, целый, но с севшим аккумулятором, хотя блок питания лежит тут же в сумке. Коля забирает мобильный, сумку закрывает и прячет на место.

Коля выходит из дома и направляется в сад. Яблоко хрустит под его ногой. Коля подходит к веревке, натянутой между яблонь. На веревке висит мужская рубашка. Висит, очевидно, уже давно, запылилась, а от дождей образовались подтеки. Коля озирается.

К о л я. Наташа!!!

От его крика вспархивает с яблони ворона.

Коля возвращается к машине, забирается в салон.

К о л я. Ничего не понимаю. Дверь открыта, дома никого нет, и, очевидно, давно, холодильник пуст, не считая протухшего куска колбасы. (*Достает из кармана и показывает водителю Наташин мобильный.*) Наташин. И вещи ее там. А она где? И баба Паша? И Ванюша этот?

В о д и т е л ь. Разберемся.

Он заводит мотор.

Машина медленно пробирается улицей поселка. Мимо колонки. Мимо дома, из трубы которого растет деревце. Останавливается перед старым поваленным тополем. Коля и водитель выбираются из машины, перелезают через ствол. Коля оцарапывает руку.

Они выходят на площадь. Оглядывают запущенные здания. Видят взгорок. Направляются к нему.

Поднимаются по взгорку. Мимо заболоченного котлована с бетонными сваями. Коля видит что-то блеснувшее в траве. Подходит, наклоняется, поднимает часы с надтреснутым циферблатом. Подносит к уху. Часы идут. Коля кладет часы на место и идет к поджидающему его водителю.

С возвышения они видят почти весь поселок. Давным-давно заброшенный, покинутый людьми, с поваленными гнилыми заборами, совершенно мертвый. Коля оглядывается и видит с другой стороны взгорка кладбище, тоже все заросшее. Коля вглядывается в кресты, торчащие из зарослей. Водитель закуривает. Вдруг Коля хватает его за руку. Водитель смотрит туда же, куда и Коля. И тоже видит среди старых, почернелых крестов и памятников два совершенно новеньких, еще не тронутых временем, деревянных креста.

«Прасковья Ивановна Егорова. 1918—2007». «Наталья Сергеевна Егорова. 1983—2007».

Коля поворачивает к водителю измученное лицо. Они стоят на кладбище у свежих крестов с этими надписями.

К о л я. Нет. Не может быть. Чушь какая-то.

Губы его побелели и дрожат. Он вдруг опускается на колени перед крестом Наташи. Водитель пытается его приподнять. Коля отчаянно мотает головой.

Моросит дождь. Кто-то раскрыл зонты, но многие стоят с непокрытыми головами прямо под дождем. Все молчат. Стоят люди в милицейской форме. Несколько человек в гражданском. Неподалеку две милицейские машины и фура. Коля стоит возле мужчины средних лет в гражданском, это — следователь. Рабочие выкапывают крест с надписью

«Наталья...» Откладывают его в сторону. Раскапывают могилу.

Двое из них спускаются в вырытую яму и поднимают сколоченный из досок гроб. Двое других подхватывают гроб и ставят на землю.

Рабочие клещами вытягивают из крышки гвозди. Сдвигают крышку. Следователь смотрит на Колю, и Коля с опаской подходит к гробу. Заглядывает. И падает в обморок.

Следователь наливает кипяток в кружку с чайным пакетиком. Поворачивает лицо к Коле, который сидит за столом напротив кресла следователя. Сам следователь стоит у подоконника, где пристроен электрический чайник.

С л е д о в а т е л ь. Сделать вам чаю?

К о л я. Нет.

Следователь ставит кружку на стол и садится в свое кресло.

С л е д о в а т е л ь. Эксгумация показала, что умерла она своей смертью. Очень ослабленный организм. Видимо, мало двигалась. Нога у нее была сломана, но уже срасталась. Что касается этого Ванюши, ничего пока не удалось выяснить. Запросы в детдома мы разослали. Будем надеяться, что удастся его найти.

Следователь вынимает из кружки пакетик, выбрасывает.

К о л я. Не могли бы вы распечатать для меня снимок этого Ванюши? В двадцати, скажем, экземплярах.

На бумажном листе — отпечаток снятого на Наташин мобильный лица Ванюши. Лицо кажется детским, тонкая шея торчит из широкого воротника рубашки.

Коля наклеивает лист на фонарный столб возле рынка. На листе приписка: «Знающих этого человека прошу позвонить по указанному номеру. Вознаграждение гарантирую...»

В руках у Коли еще несколько листов и баночка с клеем. Он идет по улочке между рынком и домом, в котором живет Галя. Раздолбанные «Жигули» с орущей из салона музыкой выезжают из арки. Мотор машины глохнет, она останавливается. Из машины выскакивает Галя.

Г а л я. Одна пойду!

Она, размалеванная, принаряженная, решительно идет по улице. Мимо Коли, который шел ей навстречу. Мимо Коли пробегает и выскочивший из машины парень Гали. Не привлекая его внимания, не задерживая на нем взгляда.

Парень догоняет Галю. Они идут вместе мимо столба, на котором наклеен портрет Ванюши. Не замечают его.

Коля наклеивает портрет на углу возле аптеки...

...У входа в вокзальный зал ожидания.

...У пивной.

И входит в пивную.

Коля сидит за столиком и тянет пиво. За одним из столиков мужчина наклоняется через стол к приятелю.

М у ж ч и н а. Я не хочу этого ребенка, понимаешь? Не хо-чу!

У Коли звонит мобильный. Он достает трубку.

К о л я. Слушаю вас... Да. Конечно... Пивная у рынка... Мне двадцать три года, высокий, темноволосый...

М у ж ч и н а (*приятелю, жалобно*). Поговори с ней, будь другом.

Приятель отрицательно мотает головой.

В пивную входит смотритель автостоянки. Он оглядывает зал, замечает Колю. И Коля его замечает. Смотритель подходит, садится за его столик.

С м о т р и т е л ь. Добрый вечер. Это вы его разыскиваете?

Смотритель кладет на стол сорванный со столба листок с лицом Ванюши. Коля берет листок, складывает. Поднимает глаза на смотрителя.

С м о т р и т е л ь. Что же он натворил? Не скажете?

Коля молчит.

С м о т р и т е л ь. Здесь написано, что вы вознаграждение гарантируете? Нельзя ли узнать его, так сказать, объем?

К о л я. Пятьсот рублей вас устроит?

С м о т р и т е л ь. Аванс дадите? Двести рублей.

Коля вынимает из кармана бумажник, из него — двести рублей. Кладет их на стол. Смотритель мгновенно их прибирает.

С м о т р и т е л ь. Он лошадь оставлял у меня на стоянке, когда в город приезжал. Он далеко жил.

К о л я. Один приезжал?

С м о т р и т е л ь. Один раз с женщиной. Вашего примерно возраста.

Коля вынимает мобильный, пикает несколько раз кнопками и показывает экран смотрителю. На нем — изображение смеющейся Наташи.

С м о т р и т е л ь. Так точно, с ней.

К о л я. Что-нибудь еще вы можете о нем рассказать? Как его фамилия? Где родился? Где он сейчас, в конце концов?

С м о т р и т е л ь. Да кто ж его знает.

И смотрит хищным взглядом, как Коля достает из бумажника еще триста рублей.

Улицы Москвы засыпает снегом. Белые тротуары, белые крыши домов.

Малыш смотрит на снег изумленно и растерянно. Мама подставляет снегу руку в рукавице. Показывает малышу опустившуюся на рукавицу снежинку. Малыш хочет ухватить снежинку, но она тает под его горячими пальцами, исчезает.

За окном Колиной квартиры идет снег.

Коля сосредоточенно смотрит в экран компьютера. Он составляет программу. На столе разложены книги по программированию. Коля отрывается от экрана. Перебирает книги на столе. Встает.

Он идет мимо дверного проема, через который виден экран работающего в другой комнате телевизора, к книжным стеллажам. Снимает с полки еще одну книгу по программированию. Перелистывает, смотрит. Ставит на место. Снимает другую.

Он возвращается с книгой. Вновь проходит мимо дверного проема. Видит экран телевизора в соседней комнате, застывший кадр: средневековая гравюра — портрет юноши в черном камзоле с белым кружевным воротником. Лицо юноши очень похоже на лицо Ванюши.

Пораженный Коля быстро переступает порог соседней комнаты. Но кто-то уже переключил канал.

К о л я. Переключи обратно! Мама!

Колина мама возвращает программу. На канале идет реклама. Коля оборачивается к матери, сидящей на диване с пультом в руках.

К о л я. Что здесь было? Что они показывали?

М а т ь К о л и. Библиотека сгорела. В Ярославле, кажется. Короткое замыкание.

К о л я. А что за гравюра была? Юноша в черном камзоле. Кто это? Ты переключила на нем.

М а т ь К о л и. Средневековая гравюра. Немецкая. Кто изображен — неизвестно. И автор неизвестен. Единственный в мире экземпляр был.

К о л я. Что значит «был»?

М а т ь К о л и. Сгорела же библиотека.

Коля смотрит потрясенно.

М а т ь К о л и. Сходил бы ты погулять, сынок.

К о л я. Куда?

М а т ь К о л и. Просто погулять. Воздухом подышать. Такой снег красивый.

Коля смотрит в окно. Снег, действительно, красивый, тихий.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 151-6751. Факс (495) 151-0272. E-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Josef Bakstein — Gleb Morev
Has the epoch of Enlightenment come to an end?
Round table talk devoted to crisis of ideas of Enlightenment, development and humanism.

Lev Karakhan
Blood test
Review of Nikita Mikhalkov's 12 (Russia).

Evgeny Gusyatinsky
Bakers'middle
Review of Sydney Lumet's BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD (USA).

Nina Tsyrkun
Quod licet...
Review of Jos Stelling's DUSHKA (Holland — Russia — Ukraine).

Ludmila Saraskina
Far from light signals
Reviews of Dmytry Svetozarov's CRIME AND PUNISHMENT (Russia) and Nikolai Stolyarov, Gennady Sokologorsky, Felix Schultess' DEMONS (Russia).

Lidia Kuzmina
Miss Revenge
Review of Marina Lyubakova's CRUELTY (Russia).

Nina Tsyrkun
On water
Review of Woody Allen's CASSANDRA'S DREAM (USA — France).

Anjelika Artyukh
Blue fairy, or American dream
Review of Ridley Scott's AMERICAN GANGSTER (USA).

Alyona Solntseva
Well-articulated subconsciousness
Review of Pavel Kostomarov, Antoine Cattin's MOTHER (Russia — Switzerland — France).

Arseny Sukhoverkhov
Space of a teenager
Film language of Alexei Balabanov
Essay on the noted filmmaker.

Aleksandra Mashukova
Without illusions
Portrayal of the well-known actor Yury Stepanov.

Andrei Golovnyov
To distinguish oneself in the Other
Anthropological motives in contemporary documentaries. Conversed and commented by Sergei Anashkin.

David Lynch
Catching the Big Fish
On meditation, consciousness and creation.

Julian Schnabel
A man inside
The filmmaker on the working on his latest film. Conversed and commented by Scott McCauley.

Steve Buscemi:
«I just react to the reality»
Shooting thru the actor and director's eyes. Interview by Michael Fleming.

Sergei Solovyov
Aleksandr Abdulov
Encounters on the set and out.

Grisha Bruskin — Solomon Volkov
Before-before-before and after-after-after
Visual and verbal in contemporary art.

Grisha Bruskin
Don Juan's list
Excepts from the book.

Elena Dolgopyat
Vanyusha
A script.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

09-20024

11 АПР 2009

09-20024

Журнал издается
при поддержке компании «СТС Медиа»
(телеканал «Домашний»)

Журнал издается
при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 01.02.08. Подп. к печати 12.02.08
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,99
Заказ 0362. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

Весеннее обострение
с 1 апреля
www.tnt-tv.ru wap.tnt-tv.ru
Реклама
Лицензия [illegible] 2003, выдана Минпечати РФ

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Ю.БОГОМОЛОВА, К.БОГОСЛОВСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.КОСТЮКА, Л.КУЗЬМИНОЙ, А.МАШУКОВОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, И.РУБАНОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Сериалы против кино
Существует ли телекритика в России?

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«ЛИКВИДАЦИЯ» Сергея Урсуляка
«СТАРИКАМ ЗДЕСЬ НЕ МЕСТО» Джоэла и Этана Коэнов
«ИСКУПЛЕНИЕ» Джо Райта
«Я — ЛЕГЕНДА» Фрэнсиса Лоуренса
БЕРЛИНАЛЕ-2008

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

СЕРГЕЙ МАКОВЕЦКИЙ
МАЙКЛ ЙОРК
ХАВЬЕР БАРДЕМ
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
НАУМ КЛЕЙМАН

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Бодрийяр и кинематограф
Тема смерти в творчестве Ингмара Бергмана
Короткий метр на фестивале «Киношок»

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

МИХАИЛ КОЗАКОВ
АННА МЕЛИКЯН
ИЗАБЕЛЬ АДЖАНИ

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Тарковский и Стругацкие

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. ВЕДЬМА
Елена Гремина. ОДНАЖДЫ ПОЗДНИМ ВЕЧЕРОМ

2008